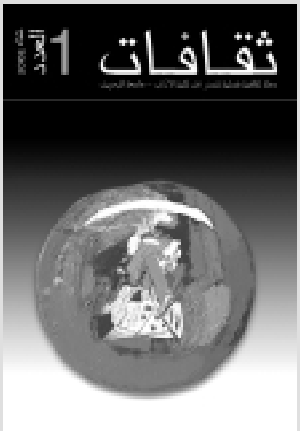


رواق في جامعة البحرين / تصوير رافع الناصري

العدد الأول - شتاء ٢٠٠٢

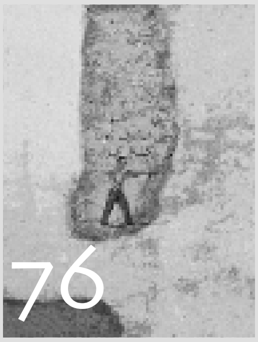


لوحة الغلاف للفنان ضياء العزاوي

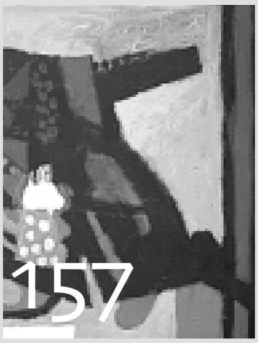
التصميم والإخراج
رافـع النـاصـري

تنفيذ الإخراج
أحمد الخــلاقي
ناصـر مهــدي

طبعت بمطبعة جامعة البحرين


76


111


157

ثقافات
مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية
THAQAFAT
A Journal for the Arts and Cultural Studies
تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

الاشتراكات:

الاشتراك السنوي (اربعة أعداد)	للأفراد	للمؤسسات
في البحرين ودول الخليج	٥ د.ب.أو ما يعادلها	١٥ د.ب. أو ما يعادلها
في باقي الدول العربية	١٠ دولارات أمريكية	٢٠ دولارًا أمريكيًا
في الدول الأخرى	٢٠ دولارًا أمريكيًا	٤٠ دولارًا أمريكيًا

يتلقى المشترك كتابًا ثقافيًا، هدية سنوية من المجلة.

ثمن النسخة الواحدة:

في البحرين ودول الخليج : ١ د.ب.
في باقي الدول العربية: دولاران أمريكيان أو ما يعادلهما.
في الدول الأخرى: ٥ دولارات أمريكية.

ثقافات:

العنوان:
«ثقافات» : كلية الآداب – جامعة البحرين
ص.ب ٣٢٠٣٨ الصخير – دولة البحرين.
البريد الألكتروني: thaqafat@arts.uob.bh
هاتف: ٤٤٩٧٦٤ – فاكس: ٤٤٩٧٧٠
موقع الجامعة على الأنترنت: www.uob.edu.bh

الموزع في البحرين والوطن العربي: مؤسسة الأيام للطباعة والنشر والتوزيع
ص.ب: ٣٢٣٢ / المنامة / دولة البحرين
هاتف: ٧٢٥١١١ / فاكس:٧٢٣٧٦٣

في العدد القادم

احسان عباس
المتنبي وموقفه من الطَلَل

عبدالله الغذّامي
سؤال الواقع الثقافي

مسعود ضاهر
صورة الحداثة اليابانية في الفكر العربي المعاصر

عبدالكريم حسن
انشودة المطر – الدراسة والقصيدة

عبدالله إبراهيم
النقد العربي والعولمة

أدوار خراط
تجربتي في الفن التشكيلي مع عدلي رزق الله

محمد قدري دلال
تاريخ الموسيقى في حلب

فوزية رشيد
فصل من رواية انقسامات السيد

منذ العدد الأول



ثقافات تتعلق بالشمس والحرية والزمن الأجمل

رئيس التحرير

منذ أن كانت حلماً يداعب مخيلتنا قبل بضع سنوات، إلى أن أصبحت اليوم حقيقة ماثلة بين يدي قارئها، لم تكن « ثقافات » في حساباتنا وتقديرنا أبداً مجلة عادية نضيفها رقماً إلى سلسلة المجلات الثقافية الصادرة في الوطن العربي الآن أو قبل الآن. و على الرغم من ان مثل هذه الإضافة الكمية أمر مشروع ولا يخلو من فائدة، حين يفصح تراكمه ذات يوم عن كيف ما، فإن المسافة بين أهدافنا والأفق المفتوح كانت ملأى بالمواعيد والخطوات الخضر ورفيف الأحلام. لذلك لم نقنع بقطف الثمار القريبة الميسور قطفها من شجرة الواقع الثقافي. بل راحت القلوب تتعلق بزرع شجرة جديدة نتعب في تصورها وتسميد تربتها وزرع بذارها والعناية بغرسها وإحاطتها بكل ما يمكن من عناصر الضوء والهواء والحرية، من قبل ان نتسابق إلى قطف ثمارها اليانعة.

لا.. لم يكن حلمنا في « ثقافات » سهلاً ولا قريب المنال. لم يكن سقط متاع محض ولا من منتجات الصدفة وحدها. لأننا نؤمن بأن ما تأتي به الرياح تأخذه الرياح. أما الذي يبقى وينفع الناس، فيحتاج إلى عمل دءوب وكد وجد منذ ان كان بذرة حلم الى ان يصير شجرة لا تخطئها العين. لم يكن إقناع إدارة الجامعة بمسألة إصدار مجلة ثقافية غير محكمة من كلية أكاديمية هي كلية الآداب في مؤسسة

علمية رصينة كجامعة البحرين، أمراً يسيراً حسبما يتصور الكثيرون. فقد تطلب ذلك وقتاً طويلاً وجهداً متواصلاً تكلل بالنجاح أخيراً، بسبب ما تميزت به الجامعة رئيساً وإدارة من وعي وانفتاح على حركة المجتمع وفي مقدمتها العمل الثقافي.

ولذا، فإننا نشكر سعادة الدكتور/ ماجد بن علي النعيمي، رئيس الجامعة، على احتضانه المشروع ومساندته له معنوياً ومادياً، وذلك منذ اللحظة الأولى لتوليه مهام رئاسة الجامعة.

ولقد نعلم أن هذا النجاح قد ألقى علينا عبئاً أكبر ومسئولية أخطر في النظر إلى المادة الثقافية التي ستنشر في المجلة، لا باعتبارها مادة تستوفي الحد الأدنى من الشروط الأكاديمية والعلمية والموضوعية فحسب، بل بما ينبغي ان تتوفر عليه هذه المادة من إبداع وابتكار وعمق وصدق ورؤية جديدة. من هنا انفتح أفق المجلة على جميع أنواع الإبداع الفكري والفني واللغوي، أي على كل أقانيم المعرفة الإنسانية، شرط توفر عنصر الإبداع في أي منها. وهذا ما يعوض في نظرنا شرط التحكيم الأكاديمي الذي تلتزم وتضطلع به في جدارة مرموقة أخت لثقافات هي مجلة (العلوم الإنسانية) التي يرأس تحريرها الزميل الدكتور / إبراهيم عبد الله غلوم.

ولم يكن تباعد المسافات يخيفنا ولا اختلاف اللغات يحرجنا ولا صغر حجم البلد الذي تصدر منه المجلة يشعرنا بالنقص. بل على العكس من ذلك كان شعورنا. فتباعد المسافات بيننا وبين الآخرين يجعلنا أكثر شوقاً وحنيناً إليهم واشد رغبة في التواصل معهم.

واختلاف اللغات بين اللغة العربية الأم وسواها من اللغات العالمية، يدفعنا نحو التوق إلى فتح النافذة العربية على بقية النوافذ المطلة على الساحة العالمية عبر لغتين عالميتين هما اللغة الإنكليزية واللغة الفرنسية، مع إطلالة على اللغات الأخرى عبر ترجمة ثقافاتها المتنوعة. وهذا معنى مجئ اسم المجلة في صيغة الجمع (ثقافات).

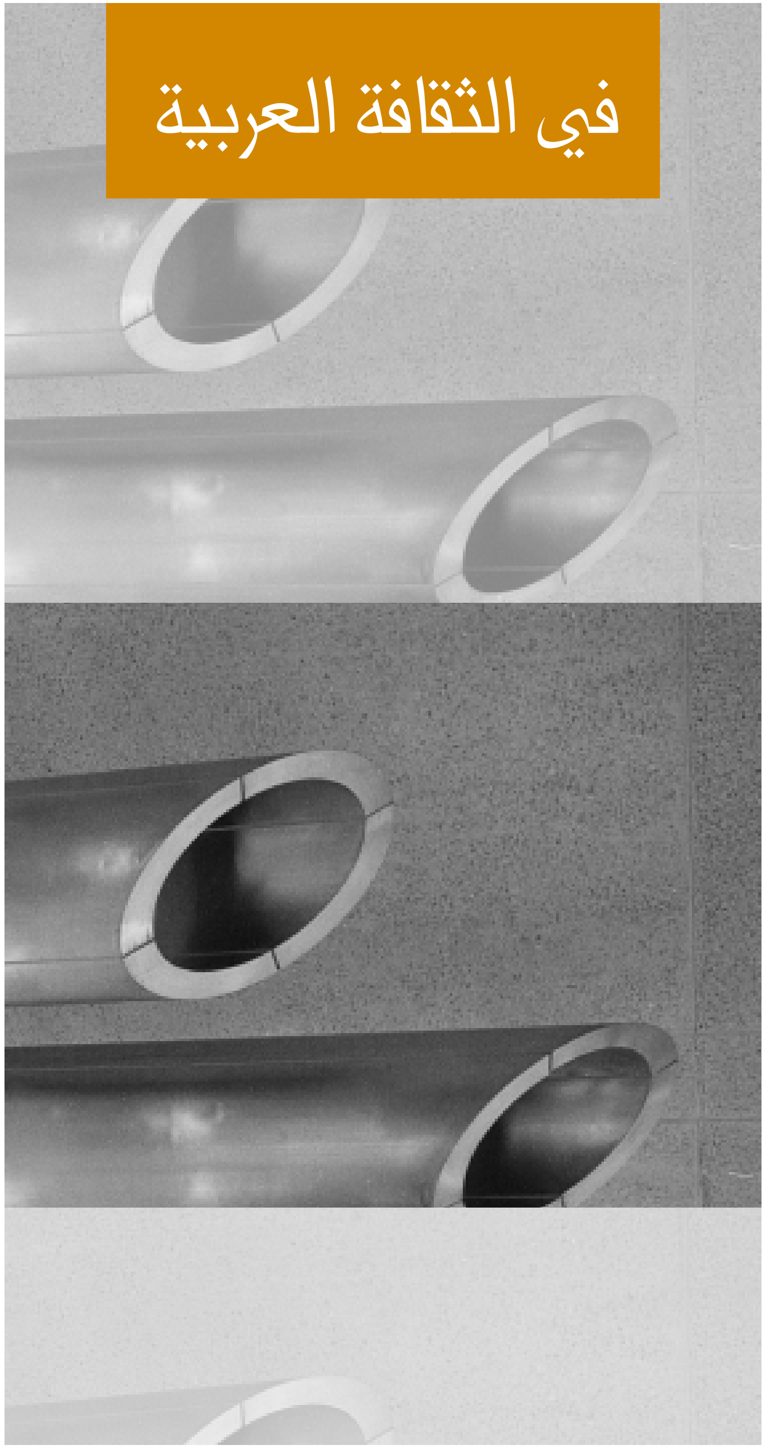
أما صغر البحرين في مساحة أرضها وقلة عدد سكانها، إن هي قيست بأخوات لها عربيات مثلاً، فذلك أمر يجعلنا أكثر قدرة على الحركة والاتجاه صوب الآخرين والاتصال بهم ودعوتهم برحابة حضارية لا مثيل لها إلا في الأسطورة الدلمونية القديمة التي يقول أحد سطورها الشعرية الدافئة:

فلتصبح دلمون ميناء للعالم كله.

إن هذه الدعوة الخالدة المنبعثة من قلب البحرين القديمة (دلمون) بأصدائها المترامية في أرجاء التاريخ على مدى يزيد على الثلاثة آلاف سنة، حين تعانق اليوم في البحرين شمساً جديدة تشرق من أفق جديد في عهد سياسي جديد يكتظ بالإنجازات الخيرة والخطى الخضراء نحو الحرية والديمقراطية والحياة الحقة، فان حظ « ثقافات » في الوجود يصبح عظيماً لا يضاهيه حظ آخر خاصة في الدنيا العربية. ويرجع الفضل في ذلك إلى إرادة شعب في الحياة والى حدة وعي لدى قيادته. فعلى الرغم من ان فكرة « ثقافات » كانت تهجس بالعهد الجديد في أهم عناصره وملامحه، وبخاصة حرية التعبير والتفكير، فانها تدين له في زمن ولادتها اليوم وبقوة اندفاعها وشدة تعلقها بالشمس والحرية والزمن الأجمل الذي لم نعشه بعد.

وأخيراً، فإننا نرى في هذه الافتتاحية مناسبة سانحة لكي نتوجه بالشكر والتقدير إلى سعادة الدكتور/ محمد بن جاسم الغتم وزير التربية ورئيس مجلس الأمناء على ما بذله من جهد ودعم وحماس وما تميز به من وعي خاص في دفع هذا المشروع الثقافي للظهور عندما كان رئيساً للجامعة. ■

في الثقافة العربية



الثقافة العربية

هيمنة نسق الاستبداد

إبراهيم عبدالله غلوم *

منذ سؤال محمد عبده إذن يمكن لنا أن نفهم بأن تحديات المستقبل ليست قوى تقع خارِجَنا .. ليست تهديدات ومؤامرات تُحاك، لنا وليست عوامل متصلة بنموذج غير نموذجنا الذي نحيا به و الذي نقرره و نختاره. في ضوء ذلك كانت التحديات – في تقديري – هي قوانا المهيمنة. التي تنتجها ثقافتنا و لا تنتجها ثقافة غيرنا. ولذا لن تكون تحديات القرن الجديد في الثقافة العربية متبدّية في التقدم المتسارع في ثقافة الآخر وإنما ستكون في التخلّف الجاثم في ثقافة الذات، وهذه عملية تقتضي التحرر من عقدة الآخر، ومن نظرته المركزية أيضاً، فهل يأتي على عقل أي منا أن نبرّئ ثقافة مّا من تمركز الذات .. أليست الثقافة داخل المجتمع الصغير عبارة عن مجموعة من التحيزات (المتمركزة) ثقافياً يقوم بتوطينها أفراد وجماعات و ولاءات متباينة؟ . من أجل ذلك لا مناص من أن يكون الذهاب إلى التراث أو إلى ثقافة الآخر محصناً بالتمركز والشعور بأن أحدَهما قوةٌ مهيمنة .. فالمعرفة لا تعترف بالحدود والتخوم. وفحص المعرفة

التحديات / القوى / النسقيّة المهيمنة

ليست التحديات عدداً متوالياً من المشكلات كما قد يتوقع كثيرون وإنما التحديات قوى نسقيّة مهيمنة ينبغي اكتشافها من أجل معرفة حدود ما تشكله في أنساق الثقافة العربية من تشويه وتزييف وإعاقة أو من بعث واندفاع خلاق. والثقافة بالمعنى الذي سأحدده دائمة الاقتران بمنظومة من التحديات في جميع العصور لأنها – أعني الثقافة – دائمة الاقتران بالمعنى الخلاق في التغيير، وبدون ذلك لا تغدو الثقافة روحاً ورمزاً مستمراً لعقل المجتمع الذي ينتجها. من هنا لن نستغرب إذا كنا سنتحدث عن تحديات في سياق الثقافة العربية وكأننا نتحدث بمرجعيات نستعيرها من سجالات امتدت منذ أواخر القرن التاسع عشر ثم تكررت في سياقات متعددة. ولن نذهب بعيداً .. دعونا نتذكر – فقط – سؤال الشيخ محمد عبده (لماذا تأخر المسلمون؟ .. إنه سؤال حفر به الشيخ واقع العرب والمسلمين آنذاك بأسلوب المفارقة الذي قاده لأن يكتشف الإسلام لدى الغرب والمسيحية (اللاهوتية) لدى المسلمين.

* أستاذ النقد الحديث ورئيس تحرير مجلة العلوم الإنسانية – جامعة البحرين

بالمرجعيات المهيمنة لا يتم دون معرفة، حسب النظرة الهيجيلية .. وإذا اقتضت « المعرفة » وخاصة أدواتها المتحكمة في النظر إلى المستقبل قطيعة مع ما هو « مهيمن » كنسق مستبد بالعقل فلا بأس من اجتراح ذلك بصرف النظر عن مقدساته وحصاناته. من هنا يمكن لنا أن نفهم العديد من إشكاليات الثقافة العربية سواء تمركزت في بيئاتها المحلية المغلقة، أو في محاذيرها ومخاوفها من الآخر، أو في أوهامها وأحلامها إزاء أفكار الوحدة وعلاقات التفاعل مع الثقافة العربية القطرية.

نسبية الثقافة:

حين نناقش مصطلح الثقافة لا بدّ أن نضع في الاعتبار ما يلي:

١. نسبية الثقافة زماناً ومكاناً.

٢. تجاوزها حدود الزمان والواقع إلى الخيال والماضي والحلم.

٣. حكمتها المضللة التي جعلتها تشمل ما هو عقلاني في مجتمعاتنا وأسطوري وخرافي، وما هو واقعي وخيالي وما هو جماعي وفردي أو نخبوي.

في ضوء ذلك كانت الثقافة هي الكيفية المتعينة التي ننتج بها ما نفكر فيه ونقوله ونسلكه، ونشكل به المجتمع الذي نعيش فيه .. فالثقافة بالضرورة تحفل بما نحن عليه من تنوّع واختلاف وتغيّر وثبات، وليست الكيفية - بذلك - إلا قوانا المشتركة والمهيمنة والخلاقة في إنتاج أنماط التباين والاختلاف.

هذا التحديد النسبي للثقافة في منأى عن أي نخبة ومع كل نخبة، وفي منأى عن أي حقل أو نوع أو جنس أو مادة ومعها جميعاً، وفي منأى عن التراث ومعه، ويقرّ هذا التحديد بالتنوع الثقافي إقراراً يعني بأننا حين نذهب إلى قضايا الثقافة ومستقبلها لا بد أن نذهب غير مدججين بالتراث وحده، أو بالدين وحده، أو بالسلطة وحدها، أو بالايديولوجيا أو بأي مفهوم نخبوي يضع مسافات بينه وبين أي مفهوم نخبوي آخر. لا بدّ أن نعترف بأن هذه وغيرها قوى خلاقة مشتركة تنتج المجتمع الذي نحن عليه وتحدّد الهوية أو االثقافة التي نكون عليها.

تجليات النسق الاستبدادي بوصفه قوة مهيمنة في الثقافة العربية:

في ضوء التحديد السابق نسأل .. ما هي أبرز القوى المهيمنة في الثقافة العربية بوصفها تحديات لقوى غير مهيمنة وغير نسقيّة ..؟ لن أذهب بعيداً في الإجابة وسأختزل القوى جميعها في قوة مركزية مهيمنة وهي التراث وأعني به: الدين كاعتقاد والدين كأنثروبولوجيا والدين كأيديولوجيا (المؤول من السلوك) وكطوائف ومذاهب أو فرق. كما أعني به اللغة والسلطة والدولة والنظم والشعر والعلوم وكافة ما يستعمل في معنى التراث الثقافي والفكري، والمفردة بهذا المحتوى الملفوف في بطانة وجدانية أيديولوجية حسب تعبير د. محمد عابد الجابري « **لم يكن حاضراً لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم كما أنه غير حاضر في خطاب أية لغة من اللغات الحية المعاصرة التي نستورد منها المصطلحات والمفاهيم الجديدة علينا .. إن هذا يعني أن مفهوم التراث يجد إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر** » (التراث والحداثة، ص٢٣). وقد جرى استخدام هذا المفهوم في الخطاب النهضوي ثم في الخطاب الحداثي أيضاً طوال فترة تزيد عن قرن تقريباً .. وهي الفترة التي تشكلت بمفاهيم الدولة الحديثة ونظمها، وتحددت داخله طبيعة السلطة وموقفها من الدين ومن الذات ومن العلم ومن ثقافة الآخر ومن القومية العربية وقضايا الوحدة والحرية والديمقراطية ومؤسسات المجتمع المدني والاثنيات والأقليات وغير ذلك من القضايا التي ظلّت نظم التراث وركائزه المعرفية تتحكم في توظيفها مع بروز خطاب النهضة وخطاب الحداثة، وحتى ما بعد الحداثة في سياق تيار العولمة كما سيتضح.

هذا التحكّم يمتد القبول به في خطاب مراحل الإحياء والبعث وإلى حدٍّ ما في خطاب النهضة، لكن لا

يمكن القبول به في مرحلة مشروع الحداثة العربية، ومع ظهور الأحزاب السياسية التقدمية ونظم الحكم الدستورية والأنظمة الثورية الاشتراكية منذ الخمسينات من القرن الماضي، والقبول بتحكّم نظم التراث في مراحل الإحياء والبعث تبرره صدمة الاحتكاك الأولى عادة مع تحديات النموذج الغربي بمؤسساته العسكرية والعلمية .. وبذا تكون ركائز الإحياء ركائز دفاعية من أجل تأكيد الهوية، لكن أن تستمر بعد ذلك ومنذ رسم الشيخ محمد عبده مفارقته الشهيرة (الغرب الإسلامي والإسلام المسيحي) فهذا يعني أن نظم التراث وقواه المهيمنة تحولت إلى آليات مختلفة تؤدي وظائف مختلفة ظاهرة أو متخفية.

يتجلى حضور التراث كقوة مهيمنة متخفية أو حاضرة ومحتويه للثقافة العربية ومعوقة لحركيتها وانفتاحها في أكثر من إتجاه:

١- فهو بمثابة ذاكرة ثقافية تتخلل مساحات الوعي واللاوعي وتنتظم في داخلها أنماطاً وأنساقاً وآليات تفكير وتتحوّل تدريجياً إلى قناعات راسخة مفعلة بالرمزية والنسقيّة وسائر مكونات العقل الاجتماعي.

٢- وهو نموذج بديل يوازي النموذج الغربي الذي حقق مكتسبات علمية وإنسانية. و يتشكّل هذا النموذج البديل من كل ما يهبط من التراث من قراءات وتأويلات ومشروعات منظمة داخل المجتمع المدني للعقيدة والشريعة والدولة والأفراد والمؤسسات والجماعات .. إلخ، تجلّى ذلك أول الأمر في خطاب اليقظة (الجامعة الإسلامية)، وخطاب الإحياء ثم في خطاب النهضة، ولم يسلم منه مشروع الحداثة العربية أيضاً . لكنه تجلّى في خطابات موازية متمثلة في حركات حزبية منظّمة وحركات أصولية متشددة إزاء (إشكالية فصل الدين عن الدولة).

٣- وهو « أي التراث » الذات المتمركزة التي سجل الخطاب الفكري العربي المعاصر معها خطاباً سجالياً طويلاً قائماً على الاختلاف تارة وعلى المصالحة والتراضي تارة وعلى الإنقسام تارة ثالثة .. وعلى التماهي تارة أخيرة .. من أمثلة التماهي ذات الدلالة المسقطة على إشكالية التراث في الفكر العربي المعاصر تعريف محمد عابد الجابري للتراث بأنه: « **كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد** » (التراث والحداثة، ص٤٥) هذا تعريف ينطوي على منطق أرسطي، جامع وشامل لما هو مادي وما هو قومي وما هو إنساني أيضاً لكنه يعبّر عن الصورة المتماهية التي يبلغها حضور التراث فعبارة (حاضر فينا أو معنا) تعني الحضور الواعي واللاواعي بدون شك.

أولاً: الذاكرة النسقيّة والنمطية للتراث في الثقافة العربية:

هناك أمثلة كثيرة يمكن تتبع هبوط مركّباتها النسقيّة والنمطية من التراث إلى الثقافة العربية المنتجة للمجتمع المعاصر .. وقد لا يتسع المجال للحفر في مجموعة أمثلة، ولكن يمكن الإشارة إلى مثال يتقاطع بقوة مهيمنة في ثقافتنا وحياتنا المعاصرة وهو نمط الاستبداد .. أو نسق الاستبداد الذي يحرّك وعي الشخصية العربية نظراً لتراكمات نسقيّة تراثية منحدرة من التاريخ والميثولوجيا والدين وكافة ما صنعه الماضي من تضامن أو دعم لنسقيّة الاستبداد واتساع الحيز الثقافي للنمطية السائدة في إنتاج الأفكار أو في الخطاب الثقافي بشكل عام. هذه الذاكرة النسقيّة البعيدة ظلّت تشحن الوعي الفردي والجماعي إلى الحد الذي أصبحت لدينا تجليات نسقيّة لا حصر لها .. نحن مثلاً نرفض الحديث عن التباين في ثقافتنا، نرفض التنوّع و نصرّ إصراراً شديداً على الوحدة .. وللتأكد من ذلك علينا أن نتذكر واقع الثقافة العربية في سياق المشروع القومي (الإسلامي أو العربي)، وكيف أن الجميع رفض مبدأ الإقرار بالاختلاف أو التنوّع على أنه ظاهرة ثقافية طبيعيّة وقارة في الثقافة العربية، وأن المجتمع العربي ينتجها بشكل طبيعي مثله مثل المجتمعات الأخرى. بل إننا ينبغي أن نتذكر حدّة التمركز على الذات لا في

الثقافة الإسلامية أو العربية إجمالاً في مقابل الثقافة الغربية .. وإنما في داخل هذه الثقافة نفسها؛ إن هناك ثقافات عربية مصغرة متمركزة على ذاتها، وفي تاريخ هذه الثقافات الحديث صدامات مريرة تعايشت وسط دعاوى وشعارات الوحدة منذ أوائل القرن الماضي. ولم يكن من الممكن استثمار البعد الثقافي لتوحيد المجتمعات العربية وسط العصبيات القبلية والعرقية والمذهبية، بل لقد اعتمد الاستعمار هذه العصبيات في تقسيم البلاد العربية ووضع حدودها، مما يعني أن أوضاع السياسة والجغرافيا والثقافة ترتّبت وانحدرت وفق تلك العصبيات التي تعمل اليوم في الثقافة العربية بوصفها منبعاً للنسقيّة.

إن هذه الترتيبات الجيوسياسية هي التي فرضت مطلبين أو عاملين ضاغطين بقوة في فضاء العلاقات العربية:

الأول: مطلب التبعية لترتيبات الصراع الدولي.

الثاني: مطلب النمو الثقافي المحلي الذي حرّر ميلاد الحركات الوطنية المحلية في البلاد العربية.

وقد فرض المطلب الأول شروطاً وحدوداً في التشكّل على المطلب الثاني، لأنه ساهم بقوة في تحجيم آلية اشتغال المطلب الخاص بالنمو الثقافي. ومن هنا نلاحظ أن الحركات الوطنية الإصلاحية من الجزيرة العربية إلى المغرب العربي إنما عُنيت باستثمار القاعدة المحلية المحركة للثقافة (الولاء للمكان المغلق، العصبيات القبلية والمذهبية، الدين المُكتسب في ذات المكان، الثروة المُكتسبة لذات المكان)، وربما كان الولاء لقاعدة الثقافة العربية العريضة الممتدة تاريخاً ومكاناً أضعف العناصر المستثمرة في برامج النمو الثقافي. وفي تقديري أن فكرة القومية العربية جاءت متأخرة كثيراً في خطاب الإصلاح الوطني، وجاءت مستعصية على التحوّل إلى برامج عملية وظلّت من أجل ذلك أفقاً للتجربة المحلية لا غير في الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن.

يدفعنا ذلك إلى تأمل ظاهرة العلاقات العربية / العربية بعد أن استوت ترتيبات السيادة القطرية، وبعد أن قطعت تجربة الوحدة العربية اخفاقاتها الشديدة ... هذا التأمل يُحيل هذه الظاهرة بشكل مباشر إلى كونها مفهوماً ثقافياً نسقيّاً .. ذلك أن العلاقات العربية / العربية تتحكّم فيها اليوم ثلاث محددات:

١- السيادة الوطنية .. وأوهام الاستقلال.

٢- النزاعات الحدوديّة والخصومات السياسية.

٣- المصالح السياسية.

وترتبط هذه المحددات ببعضها وكأنها شحنة ثقافية محددة لكل ما آلت إليه العلاقات العربية / العربية من تدهور أو من تقدم في بعض الحالات القليلة، فالتمسك بالسيادة والاستقلال محرك أساسي للمواقف السياسية وللحدود المتنازع عليها، أما المصالح السياسية فهي تشكّل خطاباً يتصل باللعبة السياسيّة وحبكتها المرسومة من منظور السيادة الوطنية ذاتها.

لقد انعكست هذه المحددات على كيفية دخول الأنظمة العربية في الاتفاقيات العربية والدولية .. الأمنية والاقتصادية كما انعكست على مفهومها للوحدة والقومية والسيادة الوطنية والموقف من القضايا العربية الكبرى وخاصة القضية الفلسطينيّة والحروب العربية / العربية .. وكان مما يجعل هذه الانعكاسات ذات دلالة ثقافية نسقيّة هو:

أولاً: التحكم السلبي لتلك المحددات.

ثانياً: حالة الفصام بين التغني بالوحدة والنفور منها والنفور من القطرية والتمسك بها.

ثالثاً: تحكّم البنية العشائرية التقليديّة في الأنظمة العربية.

وهذه كلها ترسخ فضاء الثقافة النسقيّة في مناخ السياسات العربية، لأنها تقودها إلى التخلّي عن الروابط القومية وتدفعها لتعزيز مركزيّة السيادة الوطنية، وفي هذا السياق يتعزّز بطبيعة الحال النسق القبلي والطائفي والمذهبي بوصفها مكونات لصيغة التوازن السائدة لمفهوم السيادة الوطنيّة.

وتمثّل حرب الخليج الثانية قمة تبلور مفهوم النسق الثقافي كما يتجلّى في السياسة العربية لأنها في

حقيقتها ليست إلا حرباً بين ثقافة الدكتاتور وأفق الثقافة الديمقراطية، لقد استلهم الأول منابع النسقيّة من الدين والتراث القومي والبنية العشائرية المغرقة، وشحذَ لعبته التي لم تنته بعد، وهذا الاستلهام مجرد مثال ينحدر من سلالة طويلة من الأمثلة في التاريخ العربي، ليس هنا مجال التفصيل فيه.

كل ذلك يشهد بأن الثقافة العربية من الناحية الجيوسياسية إنما هي حصيلة اجتهادات وترتيبات وقراءات وتأويلات نسقيّة وفسيفسائية.

كيف نفسّر ظاهرة رفض الاعتراف بالتباين والاختلاف والتنوّع علماً بأن نظريات الثقافة لما بعد الحداثة تضع ذلك شرطاً في تحديد مفهوم الثقافة..؟.. الإجابة تقع في حضور نسقيّة الموروث (الماضي) في الشخصية العربية .. والمثقفون يمثّلون النخبة الممثلة لهذه الشخصية ورمزها المتجبّر بلا منازع. فالذاكرة النسقيّة تهبط بما يعني أن الزمان مخلوق والمكان مخلوق. إنهما واسطة إلى الأبدية، ولذا تنتفي السببية، ولا يكون للإنسان يد أو شهادة فيما يحدث إلا بإقرار وحدة الفاعل (اللّه) .. يقول الغزالي في إحياء علوم الدين: « **لا يتم الدين إلا بالدنيا والملك والدين توأمان فالدين أصل والسلطان حارس وما لا أصل له فمهدوم وما لا حارس له فضائع** » (ج١ ص٣ دار الشعب، مصر).

وفي القصص والخرافات الشعبية العربية أمثلة كثيرة تدل على أن النسق الاستبدادي يتمثل ككائن متخفٍ داخل الشخصية العربية حتى الشخصية البسيطة أنَّى كان موقعها. من ذلك قصة أبو عزة المُغفّل مع هارون الرشيد في ألف ليلة وليلة التي روت كيف تنازل الرشيد عن الملك لهذا الرجل وراح يتفرج على استبداده وبطشه بمن تسبّبوا في نكده وقهره .. وهناك قصص تضج بدلالات رمزية على كيفية تساكُن المستبد في المقهور والظالم في العادل والغاشم في الناعم الرقيق .

هناك عدد كبير من المفكرين الذين شغلتهم ظاهرة غياب الوعي باكتشاف الذات العربية عبر الاختلاف لا عبر التطابق معها .. وليس هنا مقام عرض ذلك لكنه يأتي فقط في سياق الدلالة على أن نسق الاستبداد المنحدر من حضور التراث في الثقافة العربية لا ينعكس في نصوص أو تجارب محددة وإنما ينعكس في ممارسات وسلوكيات ومواقف منبنيّة على تراكمات تحوّلت مع الزمن إلى تحيزات ثقافية نمطية جاهزة (لاواعية) .. ومن هنا لم يستقم الاعتراف بالتنوّع والاختلاف في سياق المشروع القومي (الإسلامي - العربي) لأنه يتعارض مع الوحدة الأولى غير المتناهية (اللّه) والتي تجعل الإنسان - بالضرورة- شاهداً عليها ونموذجاً لها، وهذا ما يمكن فهمه في التوأمة الحادثة بين الدين والمَلِك في الميثولوجيا وفي مقولة الغزالي. وفي المثال التالي:

من المعروف أن المَلِك مفردة ذات فضاء ميثولوجي لأنها متحولة من أصول أسطورية بعيدة، فقد كانت الآلهة متساكنة مع غير الآلهة في الأساطير .. ثم تحوّلت إلى ملوك من البشر يتحكمون في مصائر الناس وأقدارهم كيفما شاءوا، وقد عرف العرب هذا المعنى للملك قبل الإسلام في شمال الجزيرة العربية وجنوبها ، أما في قلبها فقد عرفت قبائل ربيعة (وهي أقوى القبائل العربية) المَلِك كليب وائل، ولكن في ظروف منقسمة بين الولاء للرعوية والولاء للحاضرة. وحرب البسوس المعروفة تحكي لنا قصة هذا الإنقسام.. حين جاء الإسلام عفى على

التصور الميثولوجي للملك وأحدث فيه انقلاباً كبيراً .. ولنتأمل النصوص التالية:

قال أبو بكر الصديق بعد أن تولّى الخلافة:

« **أيها الناس إني ولِّيتُ عليكم ولستُ بخيركم، فإن رأيتموني على حق فأعينوني وإن رأيتموني على باطل فسدّدوني، أطيعوني ما أطعتُ اللّه فيكم، فإذا عصيته فلا طاعة لي عليكم..** »

هذه خطبة مشحونة بفعل القطيعة مع نسقيّة الملك.. لكن جاء وقت تمت فيه البيعة لمعاوية بن أبي سفيان في ظروف معروفة ومفصلة، فصعد المنبر وقال:

« أما بعد، فإني والله ما وَلّيْتُها بمحبة علمتُها منكم، ولا مسرّة بولايتي، ولكني جالدتكم بسيفي هذا مجالدةً. ولقد رضْتُ لكم نفسي على عملِ ابن أبي قحافة، وأردتها على عمل عمر فنَفَرتْ من ذلك نفاراً شديداً، وأردتها على سيئات عثمان فأبت عليَّ، فسلكتُ بها طريقاً لي ولكم فيه منفعة ..».

هنا أعاد السيفُ – وهو رمز نسقي مشحون – الحضور لميثولوجيا الملك .

ثم جاء وقت اعتلى فيه أبو جعفر المنصور المنبر ليقول:

« أيها الناس إنما أنا سلطان الله في أرضه، أسوسكم بتوفيقه وتسديده وتأييده، وحارسُه على ماله، أعمل فيه بمشيئته وإرادته، وأعطيه بإذنه، فقد جعلني الله قُفْلاً عليه، إن شاء أن يفتحني فتحني لاعطائكم، وقَسَّم أرزاقكم وإن شاء أن يقْفِلني عليها أقْفَلَني، فارغبوا إلى الله وسلوه .. أن يوفقني للرشاد والصواب وأن يُلهمني الرأفة بكم والإحسان إليكم .. ».

كاد الإسلام في الفترة الأولى أن يُحدِث قطيعة كاملة لنسقيّة الاستبداد .. لكن النسقيّة عادة لا يمكن أن تتعرض للإنكسار في الوعي في مرحلة قصيرة من الزمن وإنما تحتاج إلى مراحل ربما توازي مراحل استقرارها في اللاوعي ..

وبإمكاننا أن نفهم ظواهر نسقيّة كثيرة في الثقافة العربية من ذلك مثلاً سرعة انتكاس مشاريع الوحدة العربية أو مشاريع العمل الثقافي والاقتصادي المشترك، وسرعة احتضان المشاريع القطرية أو الأقليمية، والذين يبحثون عن أسس تاريخية للقطرية ويجدونها في خصوصية الثقافة والمكان والزمان والتكوين الاجتماعي والطبقي يغفلون أن ذلك موصول بنسقيّة – الاستبداد .. فكل جماعة منتمية لمكان، ومرتحلة فيه لا تنفك تصنع لها رمزاً جبروتياً يمثِّل أمامها وبشكل عياني ما يكون عليه جبروتها الخاص بها والمتخفي المتحصّن بأوهامها (الدول السياديّة).

ومثلما كان عدم الاعتراف بالتنوّع الثقافي والتعددية (وخاصة في السياسة) سلوكاً نسقياً منحدراً من توأمة الدين بالسلطان أو منحدراً من سيف معاوية أو قُفل أبوجعفر المنصور سلطان الله في أرضه .. مثلما كان ذلك كذلك فإن التشدّد في الولاء للوحدة والانسجام صنيع لذات النسق، ولذا حفلت الثقافة العربية بمتشددين (أصوليين لمبدأ الوحدة القومية التي لا تعترف بالتنوّع) ولمبدأ الوحدة داخل القطر، أو داخل الطائفة والمذهب. والولاء في الحالات جميعها لا يتبرأ من نسقيّة الاستبداد.

بإمكاننا أيضا أن نتأمل « النص » بوصفه رمزاً متجبراً للمستبد في أعماقنا وفي تناسل خصوصياتنا الثقافية المتعددة، وإني إذ استخدم صيغة الجمع هنا أؤكد أن الاحتكام إلى « النص الأول» .. الذي ليس قبله نص ولا بعده نص إنما هو احتكام نسقي يبدأ بعد السنوات الأولى للخلافة الإسلامية ليكوّن مجموعة خصوصيات ثقافية تحتكم نسقياً إلى النص (قراءةً وتأويلاً) بينما هو يتمثل فيها بوصفه سلطة ثقافية، ومن هنا لم يبتعد الدارسون عن الحقيقة حين وصفوا المجتمع العربي بأنه « **مجتمع سلطوي في ثقافته ومؤسساته السائدة** » (انظر حليم بركات، ص١٥٧).

أما اللغة في الثقافة العربية فتكاد تكون عصباً نسقياً ورمزياً لا مثيل له .. إن اللغة نظامٌ مستقلٌ .. ذاتٌ قائمة لا تنتمي إلى فرد كما تؤكد ذلك النظريات اللسانية الحديثة .. لكنها إزاء الاسقاطات النسقيّة في الثقافة العربية تلتبس بالكلام وسلطويته ورمزيته الذاتية العنيفة .. ولذا يمكن القول إننا حين نصف الثقافة العربية بأنها ثقافة كلامية فكأننا نقول بأنها ثقافة سلطوية.

والكلام هنا غير اللغة لأنه يتبع الذات المتكلمة مبدعاً أو غير مبدع. ولذا كان – أي الكلام– موازياً للسيف في الثقافة العربية .. وقد تمثله شعراء كبار مثل صلاح عبد الصبور بهذه الصورة الموازية في أعماله الشعرية المسرحية .. وتمثلته الثقافة العربية برمتها عندما عوّلت وبعنف على أن الكلام أداة في التغيير والفعل والثورة والالتزام، ودارت حول ذلك سجالات لم تنته حتى الآن منذ سنوات المد الايديولوجي الماركسي

والقومي والأصولي .. (في الأصولية الدينية -مثلاً - يتم النهي عن المنكر باللسان ويقصد به الكلام) .. وقد تمثلت اسقاطات الأنا النسقيّة المتسلطة على اللغة لدى شعراء كبار .. يقول أدونيس: « **صرتُ أشعر وأفكّر وأسلك وأكتب كأنني موجود في اللغة** » (جريدة الحياة ١٩٩٣/٧/١٩م).

ويقول محمود درويش:

ما دلّني أحدٌ عليّ أنا الدليلُ
إليّ بين البحر والصحراء، من لغتي وُلدت
على طريق الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما قمرُ الديانات القديمة والسلام المستحيل
وعليهما أن تحفظا فَلَك الحوار الفارسي
وهاجسَ الروم الكبير، ليهبط الزمن الثقيل
عن خيمة العربي أكثر. من أنا؟ هذا
سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا
وأنا معلقة معلقتان .. عشرٌ هذه لغتي
أنا لغتي، أنا ما قالت الكلمات

(قافية من أجل المعلقات، من ديوان لماذا تركتُ الحصان وحيداً، محمود درويش).

ولنتأمل العنف الرمزي الذي تتخذه « الكتابة » أو يتخذه « النص » بوصفهما فضاءً دلالياً للثقافة النسقيّة المنحدرة من استبداد الأنا في حنايا المبدع. كما يتمثل في النص التالي لقاسم حداد مع ملاحظة أن الضمير الغائب هنا هي ذات الشاعر:

يتكاسرُ حولَه الكلامُ
يتحشّدُ مثل كتائب القتال
يتأسسُ ويحاذي
يوازي وينزاح
يتجاوز ويخرج
يصير المتنُ هامشاً له والحاشية شهوة النار
لكنه لا يكترث ولا يهتم
-
أكتبنا بهذا الشكل
كي نبقى بشكل شاهق
وامنح قصيدتك الهواء
مغامراً بنشيجك المشحون
وأدفعنا معاً .. نبكي معك
أكتب كما يُملي هواك
تكون قنديلاً لنا بجنونك الأخّاذ
خذنا في ظلام النص
للنص الذي لا ينتهي بالنوم
أكتب
سيّدٌ شكلُ الذي لا ينحني للشكل

(قبر قاسم، ص١٢)

إن الأمثلة التي سقتُها من الشعر الحديث تشير إلى أن تمثّل « اللغة » يتم بصورة نسقيّة متناغمة مع « جوانيه » شعرية موغلة، فالشاعر العربي قد يوجّه نقداً عميقاً للواقع، ويهزّ العالم والقيم ويُسقط الرموز النسقيّة في الواقع لكنه في مواجهة ذلك يقيم رمزاً نسقياً موازياً متصلباً يحقّق من خلاله توازنه النفسي عبر اللغة. ونراه بسبب ذلك من خلال الوعي بالواقع مزعزعاً، متناقضاً، هشاً. لكنه من خلال اللاوعي يكوّن لذاته بنية صلبة غير متناقضة ومحتمية بالنسق، ولذا كان إسقاط الذات على اللغة وتحويلها إلى كلام أو كتابة أو نص أو معلقة ..الخ، بمثابة هدم النسق بالنسق و صهر المتناقض في غير المتناقض بصورة مؤقتة (وهمية) يحقّق الشاعر بواسطتها مقاومته وعنفه الرمزي الذي لا يُقهر.

إن التصورات والمفاهيم المتناقضة في الثقافة العربية هي تصورات ومفاهيم نسقيّة مرتبطة برمزها التراثي البعيد (الاستبداد / الملك) هل يمكن أن نبعد من ذلك ظاهرة استعادة الأصوليات في الثقافة العربية؟ أو نبعد صفوف الإلغائيين في سجالات الثقافة العربية على مدى قرن كامل؟ أو نبعد اليقين المطلق بلا تاريخية النصوص التي أسست متانة قوية لمفهوم السلطة في الثقافة العربية، والتي كونت محيط حماية للأنظمة العربية الاستبدادية طوال القرن الماضي. وهل يمكن أن نفهم تنكّر المثقفين ونفسّر خياناتهم وتنازلاتهم إلا عبر النسق الاستبدادي المتساكن مع

أوهام الفجوة المضللة مع السلطة التي اتخذوها.. كيف نعقل تحولات المثقفين من اليمين إلى اليسار وبالعكس ومن المعارضة إلى السلطة .. وكيف نفهم أن المثقف يمكن له أن ينظِّر للديمقراطية وحريات الرأي والمساواة والعدالة وحقوق المجتمع المدني ..الخ ..لكنه على المستوى السلوكي الشخصي يظل رمزاً قوياً لشحنات نسقيّة، فنراه خلف تلك الدعاوى قبلياً طائفياً منغلقاً على القطرية يمارس الاستبداد في تنشئة أبنائه وأسرته ببشاعة ولا إنسانية.

وفوق ذلك وأبعد من ذلك كله، كيف يمكن لنا أن نفهم الصراع مع إسرائيل في معزل عن نسقيّة التراث ورموزه المنحدرة بعنف أو بنعومة .. هل ترثُ الثقافة العربية المعاصرة شيئاً أكثر مما ترثه من نسقيّة القمع؟، أترى هذه الثقافة ستعجز عن مواجهة إسرائيل لو أنها تحرَّرت من الشبكة النسقيّة الموروثة للاستبداد، وحدّدت خياراتها في العقلانية والديمقراطية، وفصلت الدين عن الدولة، وأطلقت مؤسسات المجتمع المدني لتؤسس الاندماج والوحدة من داخل التنوّع والاختلاف. أو أنها وضعت برامج لعلّمنة المجتمع وعقلنته مستثمرةً الموارد الاقتصادية (وخاصة النفط) والثقافية (وخاصة التراث الفكري والعلمي العربي والإنساني على السواء)؟.

ثانياً: تمثّلات النسق التراثي في مشروع الحداثة العربية

شغلت الثقافة العربية بقضية المستقبل ولكن بصيغة الانشغال بالماضي .. وفي أبسط الأحوال وأكثرها تفاؤلاً وعقلانية لم تنشغل بهذه القضية حتى بأفق المستقبل المنظور الذي يضع احتمالات المستقبل وجهاً لوجه أمام تمظهرات الواقع وتجلياته وتداعياته الراهنة. فبمجرد أن تطرح تحديات المستقبل يقفز الماضي إلى العقل العربي، وتبدأ التصورات المسبقة تحرّك الذهنية العربية بنشاط لا مثيل له نحو استدعاء الماضي ثقافة وعقلاً وتاريخاً بل إنتاجاً .. حتى باتت الأمة بذلك أمة مشغولة بالحفر في ماضيها؛ تفكر في الماضي وتتعبّده إلي الحد الذي تنقسم عليه، ويصل ذلك إلى درجة أنها تستدعي صورة أولئك القدماء من السلف الذين فكروا في حاضرهم آنذاك بصيغة الماضي، وأعادوا إنتاجه بأفضل أو أسوأ. وبمعنى آخر يمكن القول أن الثقافة العربية ظلّت تحتضن التنوّع الثقافي في شكل طوائف ومذاهب وقبائل وأقاليم وحتى أحزاب ولكن في صورة إعادة إنتاج التأويل السلفي القديم للنصوص والأفكار، وبذلك « **أخذ العربي في الممارسة والنظر يستخدم موروثه لكي يفهم كل شيء، وما لا يضيئه هذا الموروث لا يكون جديراً بأن يعطي أية قيمة** » (الثابت والمتحول، ج١، ص٢٨).

ولو أننا حاولنا التأمل في الكيفية التي تكونت فيها تباينات الثقافة العربية سواء تجلّت في مصفوفات المجتمع الثابتة القبلية والطائفية والمذهبية والأقليمية، أو تجلّت في الأنماط والأنساق الثقافية في المجتمع العربي والتي تخفي وراءها تباينات متسترة .. أقول لو أننا بحثنا في ذلك سنجد لها مكوناتها في الموروث الثقافي العربي التقليدي، واليوم لا توجد « مفردة ثقافية » لا نعيد إنتاجها أو تفسيرها بواسطة العودة بها إلى «التراث» « اللّه » « محمد » ومعظم الأسماء العربية ، « الملك »، «اللغة »، « القرآن »، « الحديث »، « الأثر »، « الأنبياء »، « الأولياء »، « الصحابة »، « الخلافة »، « الدولة»، « الدين »، « الدنيا »، « الموت »، « الجنة »، « النار »، « الخير »، « الشر »، .... « العقل »، « النهضة »، « التخلّف »، « التقدّم »، « الديمقراطية » ... الخ.

ولو أن هذا التمثّل التراثي يكتفي بحضور محدّد ونهائي لهان الأمر ولكنه يتجاوز حضوره كمفهوم سلفي أو كمفهوم نهضوي وأيضاً كمفهوم حداثي، ذلك أن كثيرين حاولوا صياغة مشروع الحداثة العربية من مدخل ما يمكن تسميته بالقراءة الحداثية للتراث، وحاولوا البحث في خصوصية الحداثة العربية من هذه

الزاوية – أعني تحديث التراث، (انظر مشروع محمد عابد الجابري، و انظر مشروع أدونيس في قراءة التراث والثقافة العربية في كتابه الثابت والمتحول) .. وحتى أدونيس نفسه يفترض هذه الثنائية البنائية (الثابت والمتحول) المفسِّرة لظواهر الإتباع والإبداع في الثقافة العربية بصورة يخترقها المفهوم التراثي للحداثة، أو قُل إن هذا المفهوم تخللها وتحكّم في بنية الثنائيات المطروحة جميعها منذ خطاب النهضة الإصلاحي وحتى مشروع الحداثة. ولنُلاحظ هنا بعض هذه الثنائيات في الخطاطة التصنيفية التالية:

المصفوفة التراثية	المصفوفة الحداثية
القديم	الجديد
التخلف	التقدم، النهضة
الأصالة،	التراث المعاصرة
الإيمان	العلم
القبيلة	الدولة
البداوة	الحضارة
الصحراء، البادية	المدينة، الحاضرة
الرعوية، البدائية	المدينة
الدين	السلطة
الإسلام	العروبة (القومية العربية)
الثابت، الثبوتية	المتحول، التحولية
الإتباع	الإبداع
السلفيون	الحداثيون
القدماء	المولدون، النهضويون
التقليديون	التنويريون، الإحيائيون
محافظ	مجدد
طائفي، قبلي، مذهبي	فردي
الملكية (بوصفها نظاماً تقليدياً)	الجمهورية (بوصفها النظام الحديث في الحكم)
المركزية، التسلطية، الإستبدادية	الديمقراطية
الشـرق	الغـرب
الثقافة الإسلامية + العربية	الثقافة الغربية
المركزية الإسلامية	المركزية الغربية
السكونية	الحركية
النقل	العقل
الشريعة	العلمانية
اليمين	اليسار
الوبر (بيوت الشعر)	المدر (بيوت الطين)
النص	التأويل
المحلي	العالمي
العرقية، الدينية والجنسية	الإنسانية
التبعية، تابعة	التحررية، متحررة
المطابقة	الاختلاف
مركزية تراثية	مركزية غربية

هاتان مصفوفتان تجسمان - بالفعل - الصورة الموازية للتراث، في الحداثة والصورة الموازية للحداثة في التراث، لكن المشكلة التي تدل عليها المنهجية (الثنائية البنيوية) هي هيمنة القراءة العمودية لمسار الثقافية العربية طوال القرن الماضي. ومنذ محمد عبده الذي رسم مفارقة الإسلام والغرب وحتى الوقت الراهن كان موقع النظر لهذه المفارقة يكرس حضور أنماط التراث وأنساقه حتى عندما يكون ذلك الموقع مهيأ لإحداث قطيعة أو انكسار معرفي كما هو في حالات عدد من المثقفين (أدونيس، الجابري، اركون، العروي، صادق جلال العظم وغيرهم ..) لقد جرت خلال مثل هذه القراءات محاولات دائمة لإثبات الحداثي في التراثي (الجابري)، والإبداعي في الإتباعي (أدونيس)، والإنساني في الإسلامي العربي (اركون)، والعقلاني في الإصلاحي الديني (العروي) .. وهذه عمليات تشهد بالإنحراف عن القراءة العمودية بالفعل وتقرّ بفداحة المنهجية البنيوية التي كرّست سلسلة المفارقات الثنائية بدعاوى مختلفة، لكنها مع ذلك وعند ذلك لا تقود إلا إلى إتاحة فضاءات جديدة لتحيزات الموروث وهيمنته بوصفه قوة نفسر بها الواقع الراهن، وتُؤسس بها محاولة إعادة صياغة التدهور الحادث في الثقافة العربية، وأغلب أولئك المثقفين وجهوا نقداً حاداً للفلاسفة الغربيين الذين لم يحاولوا اكتشاف الإنساني والعقلاني والإبداعي في التراث العربي بسبب هيمنة مناهج الاستشراق، وركائز هيمنة النموذج الغربي، فالدكتور الجابري مثلاً يدافع عن المركزية التراثية العربية في سياق عرضه لمناهج مؤرخي الفكر الأوروبي، ومناهج المستشرقين (خاصة المنهج التاريخي والمنهج الفيلولوجي) لأن هذه المناهج أقصت ما هو خارجها، ولم تنظر إلى الثقافة العربية والإسلامية بوصفها جزءاً من كيان ثقافي عام بل بوصفها امتداداً منحرفاً أو مشوهاً للفلسفة اليونانية (التراث والحداثة، ص٢٨)، وهي بذلك تخلّص لذات المركزية الأوروبية المهيمنة منذ العصور الوسطى، والتي استمرت منذ روجر بيكون إلى كانت، ومنذ هيجل إلى فوكوياما وهيننجتون .. إن كتابات إدوارد سعيد والعروي والجابري و اركون و سمير أمين و برهان غليون، وحتى الكتابات الأخيرة التي ظهرت لكتّاب جُدد أمثال د.عبداللّه إبراهيم (المركزية الغربية) و د.عبداللّه الغذامي (النقد الثقافي) توجه نقداً شديداً لأنظمة تمركز الغرب بوصفه أسمى أشكال الوعي وأكثرها تنوّعاً وخصوبة فيما يتخبط العالم في تعارضات وانقسامات. وحسب المفاهيم الهيغلية التي استثمرت منذ هيجل وحتى فوكوياما يبلغ الغرب مرحلة الفترة الشاملة ونهاية التاريخ أما العالم الذي هو مجرد مقولات في فلسفة هيجل فما زال يخوض تناقضاته (المركزية الغربية، ص١٤٥).

إن ما كشفه مشروع الحداثة العربية في سياق قراءته الحداثية للتراث لا يزال غير قادر على الاستمرار لأن هذا المشروع لم يقم بأكثر من محاولة لانتشال نصوص التراث المتمثلة للعصر والعلم والعقل والإبداع وللنزوع الإنساني .. وبين هذه النصوص وبين واقع الانحطاط الذي عايشها أو أعقبها قطيعة معرفية لا يمكن إنكارها في تراثنا العربي، خصوصاً بعد هيمنة القراءات السلفية، ومن ثم لم يفعل مشروع الحداثة أكثر من محاولة إحياء جديدة لم يتوفر لها من ظروف الواقع وتجاربه العملية ما يكرسها على صعيد الممارسة في نظم الحياة وممارساتها ونسق التفكير وأنماطه. ولأن الواقع المتمثل في أحوال الثقافة العربية على صعيد المجتمع والسياسة والاقتصاد يحفل بتناقضات ومفارقات تختزلها سلسلة الثنائيات التي عرضنا لها والأنماط التي كشفت عنها الدراسات المجتمعية الحديثة (انظر دراسة د. حليم بركات على سبيل المثال).

أقول لأن الواقع كذلك فإن مشروع الحداثة العربية لم يكن أكثر من سلسلة تصورات ذهنية ثورية متمركزة حول قضايا الثقافة الإبداعية، وعلى نحو أحدث تغييراً جذريًّاً في النظم الفاحصة في ظواهر الإبداع على مدى الثلاثة العقود الأخيرة من القرن

العشرين، بينما لم تحدث الرؤية التنويرية أو الحداثية للتراث على صعيد الفلسفة والفكر وعلوم الإنسان تبلّورات حاسمة فيما يمارسه المثقفون الصاعدون إلى السلطة، وهم كما يُفترض الفئات المرشحة أكثر من غيرها لتداول الأفكار التي انتهى إليها مشروع الحداثة الغربية، ووضعها في محك الواقع . إن ما حدث هو عكس ما هو مأمول. وهو أن الصاعد من المثقفين إلى مواقع اتخاذ القرار لم يصل لذلك إلا بعد أن أعلن يمين الإخلاص للسلطة بمفهومها الديني / التراثي والاستبدادي كما بلورته الأنظمة العربية السياسية على مدى قرن من الزمان، و أفضل أحوال أولئك المثقفين تمثلها أدوارهم في حركة التنمية الاقتصادية والاجتماعية والتي كانت ظروفها مهيأة أساساً من أجل التوسع في خلق فئات وشرائح عريضة من التكنوقراط الذين وجدت السلطة السياسية في أدوارهم حصانة جديدة وعنصر حماية للنظام السائد (أنظر نموذج غازي القصيبي، الذي عبّر عنه كتابه الهام حياتي في الإدارة).

وفي السنوات الأخيرة من القرن العشرين تقدمت اجتهادات نقدية عقلانية جديدة تتجاوز قليلاً الاجتهادات التي طرحت في سياق مشروع الحداثة من حيث ركائزها الفلسفية، وربما رواسبها أيضاً، وذلك لأن جيلاً جديداً بدأ يستفيد من تيار ما بعد الحداثة الأوروبي الذي فكّك نظم التمركز في الثقافة الغربية، وتجاوز بذلك النماذج البنيوية التي استهلكتها « نمذجة » جاهزة ومطردة لا تعترف بالتناقض، ورغم إن الاجتهادات في هذا السياق قليلة إلا أن نماذجها الجادة تنتهي إلى حدود لا تنفصل عن الحضور الميثولوجي لمقولات التراث، وهيمنة خطابه وأنظمته وأنساقه بوصفها نصوصاً تخضع لأزمنة متجددة وقابلة للوعي بها في الراهن من الوعي، يستفيد من ذلك اجتهاد د. عبدالله الغذامي في كتابه (النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، فيحاول أن يُخْضِع الأجواء المعرفية التي طرحتها مقولات: الجماليات الثقافية والتاريخانية الجديدة لستيفين قرين بلات، ومقولات التفكيكية والانثروبولوجيين الثقافيين وتطوير نموذج جاكبسون في النموذج الإتصالي في الخطاب .. استثمر ذلك وغيره لتأسيس ما سمّاه بالنقد الثقافي، مقترحاً من خلاله التركيز على الوظيفة النسقيّة لجعل النسق منطلقاً ومنهجاً في النقد، ومتخذاً من نموذج (الشاعر) نسقاً يكشف من خلاله الصورة الكاذبة والمزيفة في الثقافة العربية .. وعندي أن المشكلة في مثل هذا المشروع ليست في المنهج أو النظرية لأن الكاتب يرتكز على تأسيس نظري محكم يبعث آفاقاً جديدة في نقد الخطاب. ولكن تكمن المشكلة في النموذج الذي حاول من خلاله أن يهدم البناء بأكمله .. وهو الشاعر .. هذا النموذج الذي يستدعيه خدين للماضي وله شحنة قوية من التراث، وهو بذلك يمكّن لميثولوجيا الشاعر من التحكّم في تفسير معضلات ذات خطورة، وربما كان من أخطرها أن هذا النموذج يبرر للسلطة بمفهومها التراثي / الديني المتخلف مواقفها الجامدة، ويخوّل لها أن تجد ذرائع قوية تتحصّن من خلالها لمواجهة مشروع الحداثة بأكمله .. خاصة وأن تأويل د. الغذامي قد أمعن في أحكام نهائية (سلطوية) على رموز الحداثة ومنجزاتها، وبلغة ربما كانت أشد ضراوة من خطاب الأصولية الدينية وإذا كان مثل ذلك يقوّض نسقاً فإنه يبني نسقاً على أنقاضه بدون شك.

أما مشروع د. عبداللّه إبراهيم في قراءته للمركزية الغربية وقراءته للمركزية الإسلامية كما تمثلت في أعين المسلمين ورؤيتهم لعالم القرون الوسطى (مصنفات الرحالة والجغرافيين خاصة) فهو دراسة وصفية اثنوجرافية، تحمل دعاوى الاختلاف مع نظم التمركز على الذات دون أن تمارسها، ومن ثم فإن الموقع الذي ينطلق منه الكاتب في القراءتين الوصفيتين تؤسس لمركزية تراثية ففي الحالة الأولى (المركزية الغربية) كان موقع الاختلاف غياب الرؤية للثقافة العربية التراثية ووضعها في سياق تاريخ الفلسفة والعلوم تابعة لما أنجزه اليونانيون والأوروبيون في

العصر الحديث .. ولا يتراجع الاختلاف مع المركزية الإسلامية التي نظر بها المسلمون لعالم القرون لأنه جعلها تنطلق من ثنائية سائدة في العالم الإسلامي آنذاك (دار الإسلام + دار الحرب) وهو بذلك يحكّم اختلافه فوق مادة تنتمي إلى الإسلام بمعناه الانثروبولوجي، وفي كل الأحوال أرى أن هيمنة قوة التراث تظل معوقاً دون تأسيس قطيعة مع الماضي والقبول بقوة العقل والعلمنة والتكنولوجيا والثورة في الاقتصاد والمعرفة. وتشهد فتوحات الغرب ومكتسباته بأن ما يحققه ذلك القبول هو مصدر المركزية الغربية في السياق العالمي الراهن.

إن المفصل الحاسم في فشل مشروع الحداثة العربية إذن يكمن في عدم تمكنه من مواجهة قوة الموروث ليس بوصفها واقعاً حتمياً فحسب وإنما بوصفها ميثولوجيا ترتبط بتأسيس الدولة وتأسيس الجماعات المحلية والقطرية المتضامنة معها، كالقبيلة والطائفة والمذهب والجهة.

ثالثاً: مجتمع مدني إزاء نموذج إستبدادي

منذ أن بدأت صدمة الاحتكاك بالغرب دخل المجتمع العربي حالة من الصراع و التناقض ولم يخرج منها حتى الآن، وعلى مدى أكثر من قرن ونصف.. وسواء تمثّل الغرب في الاستعمار، أو في الثقافية الامبريالية، أو الغزو الثقافي، أو الثورة العلمية والصناعية والتكنولوجية سيظل نموذجاً للآخر الذي يضع المجتمع العربي - و أي مجتمع آخر - في سياق قياسات التقدم والتخلف، فالغرب بمنجزه العلمي و بتفوقه الصناعي و العسكري يشكّل عامل استفزاز و مقايسه، كما أنه يشكّل عامل صراع وتوتر بدأ يفرض سيطرته باستراتيجية المستعمر الذي يرى الآخر هامشاً لا حول له ولا قوة، ثم انتقل في النصف الثاني من القرن العشرين نحو هيمنة استراتيجية مغايرة وصلت قمتها في مرحلة العولمة و النظام العالمي الجديد.

صاحَبَ هذه الحركة التاريخية حركة للمجتمع العربي من الداخل فقد ارتهن بتناقضات ثقافية عديدة قومية وقطرية، تقليدية وحداثية، يمينية ويسارية، دينية وعلمانية، وحدوية و تجزيئيّة، تقدمية ورجعية، عقلانية و ثيوقراطية إلخ .. وليست هذه التناقضات خيارات عبثية و إنما هي ردود لفعل الصدمة مع الغرب أولاً ولفعل سلسلة الهزائم و الانهيارات التي تعرض لها المجتمع المدني في البلاد العربية منذ قيام إسرائيل مروراً بحرب ١٩٦٧ و الحروب الأهلية (حصار بيروت ١٩٨٢) وحرب العراق و إيران ثم حرب الخليج التي لم تنته حتى الآن.

أمام ذلك كله انكشف المجتمع المدني هشاً تخترقه الرمزية النسقيّة للاستبداد على جميع المستويات كما أوضحتُ فيما سبق .. وإذا كان هناك خط دفاع أمام الاختراقات الأبدية للاستبداد يتمثل في مشروع النهضة العربية (النصف الأول من القرن العشرين) ومشروع الحداثة العربية (النصف الثاني من ذات القرن) فإن العرض الذي قمنا به لسجل الخطاب الفكري المعاصر يكشف لنا أن خط الدفاع هذا يحتاج إلى إعادة بناء.. ويحتاج إلى تحصينات واقعية صلبة ذات صلة مباشرة بالقرار السياسي القادر على أن يجعل مشروع الدولة الحديثة موازياً لمشروع الحداثة في الفكر العربي.

ومن الصعب الحديث عن مؤسسات المجتمع المدني وسط ثقافة يهيمن عليها نموذج استبدادي .. لأن المحصلة الطبيعية في ذلك هو انحلال المؤسسات وتحولها إلى مؤسسات تضامنية للسلطة، فالدولة المستبدة عادة تحتكر سلطتها « **عن طريق إختراق المجتمع المدني وتحويل مؤسساته إلى تنظيمات تضامنية تعمل كامتداد لأجهزة الدولة** » (المجتمع والدولة في الخليج والجزيرة العربية، د. خلدون النقيب، ص١٤٣).

من أجل ذلك لا ينطبق مفهوم المؤسسة في الثقافة العربية وخاصة في دول الخليج إلا بوصفها ذلك الامتداد الطبيعي لمؤسسة الدولة، فمع هذه المؤسسة تتماهى كل جماعة وقبيلة وطائفة ومذهب وجهة

وجمعية واتحاد .. خاصة وأنها مشروطة بعدم التدخل في السياسة والأمن أو الخوض في الدين كما نصّت القوانين التشريعية على ذلك. وهو ما يتناقض مع شروط الثقافة المدنية التي تعني أن مؤسسات المجتمع المدني (أحزاب، نقابات، اتحادات، جمعيات، أندية، مراكز، ..الخ وغيرها مما يشكّل فضاءاً يتحرك فيه الفرد من أجل تحقيق منافعه الجماعية أو أعماله الفردية الخلاقة أو من أجل الدفاع عن حقوقه المكتسبة أمام مؤسسات الدولة)، أقول إن هذه المؤسسات مصدر استقطاب رئيسي للتنوّع الثقافي ولحدود الاختلاف والانسجام داخل الجماعات والولاءات والأفراد، وكونها مؤسسات استقطابية يعني أنها عنصر حماية للحقوق، وعنصر تنظيم وتأطير للعمل الجماعي، كما أنها عنصر تحالف واستلهام لمبدأ الشراكة مع السلطة. وهي بعد ذلك عنصر تحشيد لمواقف النخبة المثقفة التي يفترض لها المجتمع المدني عادة دوراً حيوياً ..

وتغيب جميع أبعاد الاستقطاب المذكورة للمؤسسات في الثقافة العربية غياباً فادحاً نظراً لهشاشة حضور المؤسسات، ولقيامها في ضوء تحيزات ثقافية متضامنة ومتصالحة مع الدولة، بل إن مؤسسات الفضاء المدني تتحوّل بشكل تدريجي إلى أداة فعالة لفرض هيمنة الرمز النسقي للاستبداد. ومن البدهي أن السلطة الأعنف للدولة تعني مباشرة فرصاً متضائلة ومتلاشية لاستقرار مميزات ثقافية فاعلة لمؤسسات المجتمع المدني دون أن يعني ذلك بأن «الدولة» في سياق الثقافة العربية تغدو قوية.

وبدون دولة ديمقراطية عقلانية لا يمكن الحديث عن ظروف مواتية لنشوء ثقافة مدنية ناضجة ومتبلورة في مجتمع يعترف بأن التحرّر من المفاهيم النسقيّة الموروثة وخاصة مع صحوة حركات الإسلام السياسي إنما هو نتاج لثقافة واعية بخطر التحديات المحدقة بواقعه ومستقبله.

وإذا ما توسعنا في فضاء المجتمع المدني، ونظرنا إلى مؤسسات التنشئة الاجتماعية والتربوية (الأسرة + المدرسة وغيرهما) فإن المشكلة تؤكد المزيد من هيمنة النسق الاستبدادي الذي ينتجه المجتمع في الثقافة العربية، فقد أكّدت عدة دراسات على أن الثقافة العربية تنتج مجتمعاً أبوياً تتحكّم فيه سيطرة الأب على الأسرة، ويغدو ذلك « **المحور الذي تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعي والوطني، إذ أن العلاقة بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم، هي علاقة هرمية. فإرادة الأب في كل من الإطارين هي الإرادة المطلقة ويتم التعبير عنها في العائلة والمجتمع بنوع من الإجماع القسري الصامت، المبني على الطاعة والقمع** » (هشام شرابي، البنية البطركية: بحث في المجتمع العربي المعاصر، ص٢٢).

رابعاً: قيم العولمة .. قيم الاستبداد

لا أحد يستطيع أن ينكر بأن العولمة لا تعني أساساً قيم التوسع الاقتصادي المرتبطة بالسياسات التي تتبناها الدول الكبرى و المتحكمة اليوم في ثلاثة عناصر تتدفق من خلالها قيم التوسع وهي: العلم والتقنية والمال. و لا نريد أن نكون حالمين أكثر من حدود العقل و المنطق و نتطلع إلى تلك القيم على أنها وسيلة لإيجاد مجتمعات أكثر إنسانية و تلاحماً، ومن ثم نروج لقيم العولمة تحت مبررات كونها تياراً لا يمكن الوقوف أمامه لأنه مقترن بالثورة العلمية و التكنولوجية تارة .. أو تحت دعاوى اقترانه بشعارات الديمقراطية التي يفرضها التمويل الأمريكي تارة أخرى..

ولا أدّعي بذلك بأن قيم العولمة هذه لا تشكّل تحدياً صارخاً للثقافة العربية .. لكني أرى فقط بأنها حصيلة تحديات أكبر منها و ألصق بالذات العربية .. فالعولمة إذا كانت في نهاية الأمر تختزل في شكل قيم ووسائل إنتاج و ديناميات محركة للاقتصاد فإنها بذلك حصيلة خيارات و قناعات و مكونات و برامج نمو داخل المجتمع .. سأزعم إذن أن التحدي يبدأ من تحرير القناعات و إقصاء الرواسب الموروثة من الماضي، و التي قد تتدخل فيها اعتقادات دينية راسخة، و خاصة

عندما يتصل الأمر بأولية العقل أو العلم أو التكنولوجيا و الكشوف المتجددة في علوم الإنسان .. ثم سيبدأ من تحرير الاقتصاد من الريع النفطي والانتقال به إلى الصناعة .. و لأن العصر الذي نعيش فيه هو عصر اليكتروني فإن التحدي سيبدأ أيضاً من كيفية التمثل الكامل للثورة المعلوماتية و الصناعة الاليكترونية .. وطالما العولمة ثمرة تطور العلم و التقنية فلا بدّ من التحرر من كل الرواسب التي تحول دونها، و لا بد من اقتنائها كخيار استراتيجي في التنمية الشاملة..

هذه مسائل لا يمكن إقصاؤها في سياق الحديث عن التحديات القادمة لأنها مقترنة بحركة موضوعية في التاريخ .. تطور العلوم و ثورات المعرفة ووسائل الاتصال.. لكن لا بدّ من التفريق هنا بين العولمة بوصفها ديناميكية محركة للتوسع الاقتصادي و الهيمنة و المركزية للنظام العالمي الجديد و بين العولمة بوصفها حصيلة ثورية في العلوم والمعرفة.. في هذه الحالة لا بدّ من إقصاء جميع المعوقات التي تحول دونها كما ذكرت أما في الحالة الأولى فلابد من التعامل معها بوصفها تهديداً للثقافة العربية ولخصوصياتها المحلية، فهذه الثقافة في نهاية الأمر لن تكون أكثر من ثقافة محلية هامشية يمكن أن تتفتت إلى ثقافات مصغرة و هويات متنافرة.. إنها ثقافة منطقة يمكن التدخل في تحديد مصيرها بالقوة عبر مقولة النظام العالمي الجديد.. (حالة العراق + ليبيا ودول أخرى في آسيا و أفريقيا و أمريكا اللاتينية) .. أو عبر اتفاقيات التجارة الدولية وصندوق النقد الدولي .. أو عبر دعاوى تمويل الديمقراطية أو دعاوى السلام في الشرق الأوسط .. أو دعاوى تطبيق القيم المعولة كما عبّر عن ذلك أحد زعماء أوروبا (توني بلير في خطاب ألقاه في عام ١٩٩٩ تحدث فيه عن حروب ليس من أجل الدفاع عن أراضي و إنما من أجل تطبيق القيم المعولة) في هذا الاتجاه يستوجب التحدي أن تحسم الثقافة العربية موقفها مما ينحدر إليها تحت تسمية ما بعد الحداثة بغطاءات و دعاوى سياسية مختلفة كما ذكرت.

والتفريق الذي أُشير إليه ضروري لأنه أولاً لا يسوغ لنا رفض العولمة بحجة أنها ثقافة غربية وقوى استعمارية، و لأنه ثانياً يرشّح حدوداً معقولة من إمكانيات معالجة التحرك المعكوس الذي ران على المجتمع العربي طوال قرن كامل، وذلك بتجديد خيارات الحداثة على صعيد النظم السياسية و الاجتماعية والاقتصادية و العلمية .. مثل هذه الخيارات المقترنة بالعقلانية و الديمقراطية لم تكن موضع معالجة حاسمة، و إنما كانت موضع شك و انقسام كما يدل عليه حال المجتمعات العربية الراهن.

و لا أعتقد أن العولمة بوصفها ديناميكية محركة لاقتصاديات النظام العالمي الجديد يمكن أن تخترق نموذج السلطة أو الدولة المستبدة، وتشكل بالنسبة لها ضغوطا تقودها إلى إحداث تغييرات في سياق التوجه إلى الديمقراطية والعقلانية بل العكس هو الصحيح. لقد أثبتت السنوات الماضية أن قيم العولمة مرتبطة بقيم ورموز نسقيّة داخل المجتمعات الهامشية، وخاصة المجتمعات العربية التي تقتضي قيم العولمة أن تظل معتمدة على ريعيّة النفط من جهة، و أن تظل سوقاً مرتهنة بشروط الصناديق و المنظمات التجارية والبنوك الدولية..

أما العولمة بوصفها ثورة في العلوم و التكنولوجيا و المعلومات فإنها عامل أساسي و متغير حيوي، ولكن أمام ذلك مهمة صعبة وهي مواجهة القوى النسقيّة المهمينة التي عرضت لتمثلاتها في الثقافة العربية.

الخلاصة: ما هو الحل؟

يبدأ الحل من الكشف عن القوى المهيمنة للنسق الاستبدادي في الثقافة العربية، فبدون ذلك يغدو السياق الثقافي مكتظاً بحلقات متكررة، و دورات حتمية تتكرر فيها البدايات و النهايات بشكل متقطّع يجعلنا مرشحين دوماً للوقوف في آخر الصف، بل إنه يسبغ علينا شعوراً بالتراجع و إننا نتحرك في الاتجاه المعاكس.. وليس في ذلك مبالغة فالإسلام الإصلاحي في نهاية القرن التاسع عشر أكثر تنويراً و عقلانية من

الإسلام في مرحلة ما بعد الحداثة.. وبدايات الألفية الثالثة، و الفكر القومي في النصف الأول من القرن العشرين أكثر إلتصاقاً بالخطاب النهضوي منه في العقود الأخيرة من ذات القرن. ومشروع الحداثة خلال العقود الأخيرة يتراجع أمام صدمة الواقع، وهزائم الدول العربية أمام إسرائيل من ناحية، و كشوف العقلانية الليبرالية وثوراتها المعرفية من ناحية ثانية.

ورغم أن عدداً كبيراً من الدراسات النقدية للثقافة العربية والفكر العربي المعاصر قد كشفت سمات العقل العربي، وحررت إشكاليات رئيسية للمجتمع و الدولة والسلطة. إلا أن ذلك لم يتبلور على صعيد الممارسة وتطوير النظام السياسي والتغيير نحو الديمقراطية والعقلانية، ومن ثم فإن الاتجاهات المعاكسة لا تزال مفتوحة بلا حدود أمام الثقافة العربية في القرن الجديد، تهميش أكثر، و استبداد أكثر ودولة أضعف ومجتمعات مدنية لا تستطيع الذود عن أبسط الحقوق للفرد، وهويّات قبلية و طائفية فاعلة أكثر، وضياع أكثر للفرص و للظروف المواتية وهدر أكبر للموارد الاقتصادية و البشرية والثقافية.

لا يمكن القول إن الحل يقع في ثقافة ذات طابع جوهري وشمولي تقودها أصولية إسلامية مثلاً لأنها ثقافة نسقيّة حتى العظم، و لأنها ثقافة ايديولوجية تتناقض مع ذاتها، فالقول السلفي: « **لا يصح أمر هذه الأمة إلا بما صلح به أولها** » (مالك بن أنس ٩٣-١٧٩هـ) يمر عبر مسافات طويلة و مضنية من التأويل و القراءة التي تُباعد تماماً بين ما صلح به أول أمر الأمة و ما يمكن أن يصلح أمرها الآن .. هذه المسافات الدلالية في القراءة و التأويل لـ (الأول) هي سلسلة من التناقضات والخلافات التي قد تكون أشد من الاختلاف مع الآخر. ولذا لا يمكن أن تسلم قيادة الأمة لتطاحنات عقدية، و لتناحرات تأويليّة بينها وبين روح العصر فراسخ. ولا يمكن الذهاب مع الخيار القومي بما كان عليه في القرن الماضي فقد كان أسيراً لأوهام كثيرة: نظرية المؤامرة، واليقين المطلق بالوحدة، وعدم الاعتراف المطلق بالتباين و بالتنوع والاختلاف، والنزوع للتوفيقية الملفقة التي تسلّلت من خلالها نسقيّة الاستبداد و مفاهيمه في مرأى الدعاوي القائمة بالعقلانية و الديمقراطية، والولاء المقنّع للسلطة الذي تخفت وراءه ولاءات القبلية والطائفية، والريع النفطي الذي تحوّل إلى عامل أساس في التجزئة و باعث لأبعد ما في الإنسان العربي من طاقات استهلاكية مدمرة لطاقاته الإنتاجية.

من أجل ذلك لا بدّ من الوقوف مع ضرورات المرحلة القادمة:

أولاً: ضرورة مراجعة الأفكار الأساسية للمشروع القومي في ضوء الاعتبارات التالية:

١. إقصاء المفاهيم الحتمية (القول بحتمية الوحدة) ومعالجة ذلك بإصلاحات اقتصادية متدرجة وصولاً إلى وحدة داخل الاختلاف والتنوّع.

٢. ليست الهوية القومية مفهوماً ثابتاً.. إنها فضاء يتسع للتنوّع الثقافي ويستوعب المتغيرات الثقافية، ومن ثم لا بدّ من أن تحتضن الدولة و المجتمع المدني فكرة الهويّات في نطاق يحرّرها من النسقيّة التي تحدثنا عنها وهذا بدوره يحرر الثقافات العربية المصغرة من تكتلاتها المغلقة ويجعلها تعيد صياغة مفهوم الهوية بوصفه مجموعة تحيزات ثقافية متضامنة وظيفياً.

٣. تكريس الاعتراف بعدم التناقض بين الوحدة والتنوّع و بالتالي بين الهوية و الهويات الموازية، وهو تكريس لا يتم إلا بتكريس الديمقراطية و التعددية الثقافية في سياقها.

٤. التحرّر من عقدة المركزية العربية المواجهة للثقافة العربية لأنه لا يمكن الرد على التمركز العربي بتمركز ذاتي، وإنما الرد يكون عبر انفتاح الثقافة العربية على الآخر، و استيعاب كشوفه العلمية و المعرفية دون وضع أية قيود « نسقيّة » تعزّز التمركز على الذات.

ثانياً: ضرورة مراجعة مشروع الحداثة العربي من أجل تنقيته و بلورة أفكاره العملية / الواقعية من أجل أن يصار بها في سياق مشروع الدولة الحديثة، وإنشاء مراكز علمية متخصصة لذلك.

ثالثاً: تعزيز الفضاء الاجتماعي لمفهوم المجتمع المدني القائم على أفكار المواطنة والثقافة المواتية للديمقراطية.

رابعاً: الخروج من دوائر التمركز الذاتي منها و المضاد، والدخول في دائرة الفعل والممارسة العملية المباشرة من أجل امتلاك الثقافة الجديدة و المعرفة المتقدمة و الثورة التقنية، لأنها تمثّل بؤرة القوة و النفوذ في عالم اليوم. ولن يتم ذلك إلا باستثمار الموارد الاقتصادية (وخاصة النفط) والثقافية، واستثمار الأجيال الطالعة وتحويلها إلى عقل المرحلة القادمة في القرن الجديد.

خامساً: إن تفكيك المفهوم النسقي للثقافة العربية المتحكم في السياسة والاقتصاد والمجتمع والتربية والأخلاق لا يتم إلا بتطوير الأنظمة السياسيّة وتنميتها في اتجاه العقلانية والديمقراطية والفصل بين الدين (منبع النسقيّة) والدولة (منبع جميع السلطات) وذلك بهدف تنظيم حياة مواتية لإنتاج ثقافة مدنية تشترك فيها الدولة و الأفراد و الجماعات و المؤسسات وفق قوانين طبيعية مستمدة من الواقع والحياة وليس من الدين أو الميثولوجيا أو سجالات التأويل في التراث الثقافي العربي.

وأهم ما يتطلبه خيار العقلانية و الديمقراطية:

١. المساواة و العدل وعدم التمييز بين الأجناس و الأديان والطبقات.
٢. الحرية الدينية و كافة حريات الرأي والاعتقاد.
٣. إقصاء الطائفية الدينية والسياسية.
٤. استقلال القضاء و المؤسسات القضائية.
٥. توحيد قانون الأحوال الشخصية والمساواة بين الرجل و المرأة.
٦. الشعب مصدر السلطات والمجتمع مصدر القوانين و لكون السلطات والقوانين نسبية وغير نهائية لأن المجتمع متغيّر و المفاهيم متغيرة فإنها تظل خاضعة للتعديل.
٧. عقلّنة الدولة والمجتمع وتعزيز الثقافة العلمية .
٨. تحرير المؤسسة الدينية من الدولة والعكس.
٩. إدخال أدبيات مشروع النهضة والحداثة العربية في برامج التربية والتعليم و أساليب التنشئة وتوجهات الثقافة المدنية.■

المراجــع:

١- التراث والحداثة، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٩١.
٢- المجتمع و الدولة في الخليج والجزيرة العربية، د. خلدون النقيب، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت ١٩٨٧.
٣- نزعة الأنسنة في الفكر العربي، د. محمد أركون دار الساقي، بيروت ١٩٩٧.
٤- المركزية الغربية، إشكالية التكوين والتمركز حول الذات، د. عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي بيروت ١٩٩٧.
٥- الثابت و المتحول، أدونيس، دار العودة بيروت ط ٢ ١٩٧٩.
٦- رسالة التوحيد، محمد عبده.
٧- أحياء علوم الدين، محمد الغزالي، دار الشعب، مصر.
٨- النقد الثقافي، د. عبدالله الغذامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠٠.
٩- البنية البطركية : بحث في المجتمع العربي المعاصر، د. هشام شرابي ، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٧.
١٠- لماذا تركت الحصان وحيداً محمود درويش، رياض الريس للكتب و النشر، لندن ١٩٩٥.
١١- قبر قاسم، قاسم حداد، دار الكلمة، البحرين ١٩٩٧.

محمود المسعدي وإيقاع اللغة

عبدالسلام المسدي *

محمود المسعدي أسم اخترق بكتاباته الإبداعية الحس العربي الحديث ثم تشكّل منه في الضمير الجماعي وعي جديد بالطاقات الكامنة في اللغة العربية وتهيّأ معه استشراف بآفاق أدب إنساني يتجاوز الحدود المألوفة فتترامى أطرافه إلى وجودٍ طلقٍ فسيح .

اخترق محمود المسعدي الوعي اللغوي الموروث كما اخترق الوعي اللغوي المستحدث ، وأحس الناس بهذا الاختراق فارتضاه بعضهم ولم يفقهوا سرّه وانشدّ أمامه آخرون ولم يتساءلوا، وقوم من غير هؤلاء ومن غير أولئك بحثوا واستكشفوا ثم قنعوا بما أعثرهم عليه البحث فكفّوا عن السؤال .

وكأن المعمار قد استوى في شموخ ألفه الآلفون ، وفي سكينة لم يَشْكُ أحد منها ضجراً . وأعان على ذلك الشموخ وعلى هذه السكينة أن المؤسسة التربوية قد انخرطت في ميثاق محمود المسعدي حتى ولو غاب الإجماع على أدبه في ديمومة صلاحه ، أو في طواعية خطابه ، أو في مشروعية الانتماء إلى علام المسرح، أم إلى دنيا الرواية ، أم إلى أفق من الأدب جديد لا هو هذه ولا هو ذاك .

فوق كل المظنّات أنّ محمود المسعدي اسم استحال مؤسَّسة قائمة بنفسها حتى أمسى في الأدب سلطة يحتكم إليها من يحتكم ويتخاصم في أمرها من يختصم ، ولكن الجميع من أهل الأدب لا يملكون جنوحاً عنها بفهم أو بدون فهم .

وإذ يخرج محمود المسعدي للقارئ العربي باللسان العربي ثمرة بحثه الطويل عن (الإيقاع في السجع العربي) بعد أن كان أخرجه باللسان الإفرنجي (١) فإنه يأتي إلى ما خُيّل لبعض الناس أنه ماء آسن قد رَكَدَ فيلقي فيه الحجارة المباركة تحرّكه فيمُوج فتتطهّر بمَوجانه هباءاتُه كلها .

إن « الإيقاع » في خالص فكرته وفي منتهى بواعثه- يقدّم الحلقة التي تربط ما تناثر من أسباب لتجلُو لنا واسطة الاكتمال بين صانع الإبداع باللغة والمتأمل الذي أثار هواجسه إبداع اللغة . إنه الفكر المتيقّظ لا ينفكّ يضيء محتفيا بالعقل السائل ولا يفتأ يوقظ الأوجاع .

وعندما احتفى بمحمود المسعدي المحتفون بعيد ميلاده السادس والثمانين في مطلع عام ١٩٩٧ (٢) كانت له على شاشة التلفزيون محاورات « بلا حدود » (٣) أفاض معها في مخزون الذاكرة الجماعية من خلال مراسم الذاكرة الفردية فأظهَرَنَا على بعض البدايات وأطلَعَنَا على الينابيع الأولى التي بها قد نعرف كيف انبجس «الإيقاع » من عيونه الصافية .

بَاكراً اخترق محمود المسعدي الوعي العربي خارج الحدود . ضُرب به في ذلك موعدان متقاربان . كان الأول يوم قرأ طه حسين كتاب السد الذي ظهر للناس منشوراً سنه ١٩٥٥ بعد مضي عقد ونصف العقد على تأليفه ، فكتب عميد الأدب العربي مقالته الشهيرة « السد – قصة تمثيلية رمزية للكاتب التونسي الأستاذ

* ناقد وأكاديمي من تونس. أستاذ اللسانيات.

محمود المسعدي » ونشرها في جريدة « الجمهورية » يوم ٢٧ فيفري ١٩٥٧ مفتتحاً إياها بقوله : « أريد اليوم أن أنتقل بقراء هذا الحديث من مصر ومن أدبائها وكتّابها إلى وطن عربي آخر لا نكاد نعرف عن حياته الأدبية شيئاً ذا بال لأن ظروف السياسة حالت بيننا وبين الاتصال الدقيق المنظم به وبأدبه آمادا طوالا ، وهو تونس » (٤) .

ويمضي طه حسين في شرح أسباب الانقطاع ثم يعود « والأثر التونسي الذي أريد أن أتحدث عنه اليوم قصة تمثيلية رائعة ولكنها غريبة كل الغرابة ، كتبها صاحبها الأستاذ محمود المسعدي لتُقرأ لا لتمثّل، ولتُقرأ قراءة فيها كثير من التفكير والتدبر والاحتياج إلى المعاودة والتكرار، وحسبك أني قرأتها مرتين ثم احتجت أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بأي شيء آخر ».

ولكن طه حسين يقف عند المَلمح الأخّاذ : « وضع فيها الكاتب قلبه كله وعقلة كله وبراعته الفنية وإتقانه الممتاز للغة العربية ذات الأسلوب الساحر النضر والألفاظ المتخيرَّة المنتقاة ، وقصد بها إلى إثارة التفكير الفلسفي لا إلى التسلية والتلهية ، ولا إلى الإمتاع السهل والإثارة اليسيرة ، بل إلى تعمق الحياة والفقه بها والنفوذ إلى ما وراءها .

هي إذن المجاذبة : في أي جنس من الأجناس الإبداعية ينسلك الكتاب : « وقد تستطيع أن تقول إنها قصة فلسفية كأعمق وأدق ما تكون الفلسفة ، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية كأروع وأبرع ما يكون الشعر ، ولا غرابة في ذلك فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة » .

طه حسين – وهو الفارس في حلبة البيان ، والإمام في ترتيل آيات اللغة ، والعمدة في حياكة أنسجة الكلام – لم يجَدْ بدّا من التسليم بسحر اللفظ كما صاغه محمود المسعدي ولم يتردد في الإذعان إلى فتنة الكلمات بين يديه.

بحكم ذلك يترك طه حسين البحث في جنس الأدب لائذا بالبحث في جنس اللغة فيَعثر على هذا اللون المزيج الذي به يفسر أسرار الإبداع كما صاغه محمود المسعدي في كتاب « السد » .

«وما دام الكاتب قد اتخذ التعبير الرمزي له سبيلا ، وما دام لا يريد أن يكتب فلسفة خالصة وإنما يريد أن يكتب فلسفة أدبية أو ينشئ أدباً فلسفياً ، فليكن التعبير الشعري هو سبيله إلى تصوير فكرته هذه بالرمز والإيماء وقد وُفّق إلى ذلك توفيقا ما أعلم أنه أتيح لأديب عربي معاصر من الرمزيين ، لأن أدباءنا الرمزيين في الأوطان العربية على اختلافها لم يبلغوا من تطويع اللغة العربية لفنهم ما يتيح لهم الإتقان والإبداع فهم ما زالوا في طور المحاولة والتجربة».

ثم يستأنف القول المخصوص :

« أما كاتبنا فقد أذعنت له لغته إذعانا واستجابت له في غير مقاومة ولا عناد » .

ولا يُنْهي طه حسين كلامه إلا وقد عرّج مرة أخرى على هذا المفتاح الذي ولج به إلى عالم « السد » .

« والقصة كما قلت شعر كلها ولكنه شعر غير منظوم ، وربما غرض فيه النظم أحيانا ولكنه نظم يبتكره الكاتب ليعرّف به عن ذات نفسه لا يعتمد فيه على شيء مما عرف القدماء المحدثون في شعرهم التقليدي ».

لم يمض شهران على ما كتب عميد الأدب العربي حتى كتب محمود المسعدي تعقيبا عليه نشرته مجلة الفكر في عددها لشهر ماي ١٩٥٧ أكّد فيه حرية الناقد عند استقباله للأثر الفني في إقامة الصلة التي يراها بينه وبين ما تلقّى دونما تقيد بما يريد الأديب أن يُلزم به الآخرين ، ولكنه أبان عن بعض رؤاه حيال مفهوم الالتزام وما يُنسب إلى الوجودية من ذلك ، وكشف عما يراه هو من مؤثّرات في تكوينه سواء منها ما تأتَّى من ثقافة التراث العربي والإسلامي أو ما وفد عليه من ثقافة الآداب الغربية .

ولكن ومضةً تتقدح ، ولنا أن نقتنصها وإن سيقت في غضون الكلام مساق الإيضاح العابر :

« ذلك أن الالتزام في الأدب لا يعدو – في معناه

الصحيح عندي - أن يكون الأديب ملتزما لجوهريّ الشؤون منصرفا عن بهرج اللفظ والصنعة؛ الالتزام هو أن يكون الأدب جماع قصة الإنسان وخلاصة ما يستنبطه من أعمق أعماقه ويحياه في صميم أحشائه . هو أن يكون الأدب رسالة الإنسان إلى الإنسان ، رسالة يستوحيها من الجانب الإلهي ، من فكره ومن روحه ، ومن هذا الوجدان ، والعقل وما فوق العقل ».

هي إذن إضاءة أخرى تتراكم مع جنيساتها لتَهدينا إلى سر الأسرار في مفهوم الإيقاع كما تَخَلّقَ في رحم الإبداع باللغة : اللغة فكر وعقل وليست بهرجا باللفظ ولا احترافا لصنعة الكلمات هي إلى فيزياء التركيب ورياضيات الأسلوب أقرب منها إلى كيمياء الألفاظ . ومنذئذ ينفي محمود المسعدي عن أدبه ما قد تستتبعه الوجودية من ريب الشّرك إذ يؤكد بأن غيلان - بطل رواية السد - « يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية، وأنه لا بقاء إلا لله، وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزا بالقياس إلى قدرة الله (...) وتلك في الكون منزلته التي كان بها خليفة الله في الأرض والتي أتاحها له قبوله «الأمانة » التي عرضها الله على السماوات والأرضين فأبينها خوفاً وإشفاقا ».

ويردّ طه حسين على محمود المسعدي في جريدة « الجمهورية » يوم ٢٩ ماي ١٩٥٧ بمقال عنوانه « أصداء تونسية» فيفتتحه بالقول : « منذ أشهر نشرت في الجمهورية حديثا عن القصة التمثيلية الرائعة » ، قصة « السد » « التي كتبها الأديب التونسي البارع محمود المسعدي » . وبعد رد التحية وتهادي الثناء ينصرف عميد الأدب العربي إلى القول: « وليس المهم أن يتبادل كاتبان فنون التحية والثناء على بعد الأمد المادي بين مصر وتونس ، وإنما المهم شيء آخر هو أعظم من ذلك خطرا وأبلغ أثرا لأنه يضيف إلى الأدب العربي مذهبا جديدا لم يحققه الأدباء الشرقيون من قبله سواء منهم القدماء والمحدثون » .

ويصرّ طه حسين على أن كتاب « السد » يحمل بصمات من أسطورة سيزيف كما تخيّلها الإغريق وكما أحياها الكاتب الفرنسي ألبير كامو في روايته الشهيرة.

ويقدّم تأويلا لمعاني الهزيمة كما طفحت بها رواية السد ولإصرار البطل على مقاهرة الانخذال : إنّ رواية السد صورة أمينة للوعي الكليم أيام كانت تونس ترزح تحت نير الاستبداد الاستعماري ، وأنها رواية وجودية حتى الرميم ، غير أن الوجودية التي وُلدت ملحدة قد كُتب لها أن تُسْلِمَ على يد محمود المسعدي وقد سبق لها أن تنصرت على يد جبرييل مارسيل .

ثم يفضي به الردّ في مخاطبة محمود المسعدي إلى إعلان التحدي : « وأنا أتحداه وأطلب إليه أن يُسعدنا بإنشاء قصة تمثيلية جديدة يصوّر فيها الأمل والعمل ، وأزعم له أن هذه القصة الجديدة سيشرق فيها نور من الثقة التي لا تعرف اليأس ولا تشفق من الإخفاق ، وأن بطله في هذه القصة سيكون أمضى عزما وأصدق ثقة بنفسه ، ذلك لأنه سيكتب قصته هذه وقد تغيرت حياته وحياة الوطن التونسي من حوله فأصبح كلاهما مالكا لأمره لا يفرض عليه إذعان ولا استسلام » .

ولا يختم طه حسين مقاله إلا وقد جَدَّدَ الدعوة : « وللصديق الكريم تحيتي خالصة وشكري صادقاً والحاحي في أن يقبل ما وجهت إليه من التحدي ويكتب لنا قصة جديدة عن العمل والأمل لنرى أيّنا المخطئ وأيّنا المصيب ».

ولم تمض أشهر معدودات حتى حان الموعد الثاني الذي ضربته الأقدار لمحمود المسعدي كي ينجز وجها آخر من أوجه اختراق الحس العربي ، كان ذلك مع انعقاد الدورة الثالثة لمؤتمر أدباء العرب في القاهرة في منتصف شهر ديسمبر من السنة نفسها ١٩٥٧ ، وكان المحور الذي اختاره المؤتمر دائراً على « الأدب والقومية العربية » والموضوع الذي عُهد به إلى محمود المسعدي دائراً بالتحديد على مسألة حماية الأديب والقومية العربية (٥)

لم يجنح المسعدي إلى المجاملة ، ولم يرتّب حساباً للخطاب العربي السائد يومها ، ولا تحالف مع منطق الكياسة طبقاً لأشراط المكان ، بل لم يقبل بقواعد لعبة المؤتمرات : إذا عُهد إليك بقضية فإما أن ترضى بها من حيث المبدأ وإما أن ترفض الحديث فيها .

لم يفعل محمود المسعدي شيئاً من ذلك ولم يبحث عن مسالك الرضى في حدودها الدنيا مما يقتضيه ميثاق العامل الرسمي ، فلم ينخرط في ميثاق الخطاب الجماعي ذي الاتجاه الغالب ، وإنما انبرى ينادي معلناً إياها صيحة لا غبار عليها ولا إثم وراءها: أن حرية الأديب مقدسة وأنها أقدس ما يُحْمَى من القيم البشرية ، هي لا تحتمل أي حصر ولا تحديد لأنها في جوهرها مطلقة أو لا تكون .

في مؤتمر أدباء العرب كان عميد الأدب العربي الدكتور طه حسن حاضراً : أصغى محمود المسعدي إليه يحلل عناصر الوحدة القومية مثلما أصغى إلى محاضرين آخرين ، وَزَكَّى ما سمع، وأيّد أنّ « منها وحدة اللغة التي هي العربية ، ووحدة الأدب الذي هو عربي ، ووحدة الثقافة والحضارة اللتين هما عربيتان إسلاميتان » .

ويمضي في سياق التحليل : مدققاً ، مفصّلاً ، جامعاً الفرع إلى الفرع والفروع إلى الأصل ، مستدرجاً مَن حضر ومن أصغى ومن قد يقرأ جميعَهم إلى موطئ القدم الأولى :

« ليس الأديب صاحب اقتصاد حتى يُسأل العملَ على التوحيد أو التعاون الاقتصادي أو الدعوة إليها ، وليس هو من حيث هو أديب مضطلعاً بمسؤولية الحكم السياسي أو الدعاية السياسية حتى يُسأل تحليلَ الأوضاع السياسية (...) أو النفخَ في أبواق الدعاية لها . ليس الأديب بشيء من هذا وإن كان لا يخلو من واجبات قومية سياسية واقتصادية بصفته مواطناً عربياً . أما من حيث هو أديب فإنما هو كائن خلاق بفنه وفكره . ولو حملناه على غير ذلك عسفاً لمسخناه مسخاً » .

ويتواصل الاستدراج في ما هو شبيه بالاستدلال ، وتمضي المجادلة كأنها الحجَاج ولكنه حجاج الأديب التواق إلى الفلسفة النَّفور من الإيديولوجيا : « فإذا كانَ الأديب هو هذا ، فإن أوجب ما تجب حمايته له هي حريته لأنها شرط قدرته وخلقه ، ولأنه لا يستطيع بدونها أن يخدم العنصر الثقافي من القومية العربية الذي هو مهيأ للمشاركة فيه بالطبع . وقد تتفجر قريحته تفجراً حراً تلقائيا بالقصيدة القومية الحماسية أو بالمسرحية أو القصة الممجّدة للقومية ولعظماء القومية . ولكنه قد تنصّب قريحته على غير ذلك ، ويكون منصَرفاً بالطبع عن الناحية السياسية أو الدعائية من القومية العربية دون أن يكون خائناً لهذه القومية أو مُظهرا لها عقوقاً . ويكفيه شرفاً في هذه الحال وخدمةً لقوميته أن يكون هو الأديب الذي يجدد سلّم القيم الفنية أو وجهة النظر إلى المشاكل الوجودية فيجدد لي بذلك تعلقي بثقافتي العربية واعتزازي الإنساني بالانتساب إلى القومية القائمة عليها . ولو هو انصرف بي في أدبه عن كل ما يتصل بالقومية العربية من مشاكل فإنه يكفيه شرفا وخدمة أن يغذي فكري ، ويزيد فهمي للوجود وللحياة خصباً ووضوحاً ، ويقوّي ذاتيّتي وشخصيّتي الإنسانية ، فيعزز امتيازي وامتياز قومي بخصائصنا الفذة التي تحتّم احترامنا كمجموعة إنسانية ، وتفرض وجودنا على التاريخ فرضا ».

أفلم يكن محمود المسعدي قاصدا بخطابه هذا إلى الرد البليغ على حيثيات عامة وإلى الرد كذلك على حيثيات خاصة ؟ ألا يكون الحوار الذي دار بينه وبين طه حسين على مسافةٍ في المكان بين مصر وتونس ، وعلى مسافة في الزمان طيلة الأشهر التي كانت يومها قد مضت على امتداد سنة ١٩٥٧ هو الذي أعانه على أن يسوّي خطاباً في حرية الأديب يكاد يتناهى إلى صورة الميثاق ، وأنه بذلك يُذكِرّ بالدرس المنسيّ ويقدّم الوصية للضمير العربي النابض .

إن الذين خاطبهم محمود المسعدي كانوا كثرا ، وكان بينهم طه حسين . أفلا يكون قد أراد أن يَرّجع بطه حسين إلى نفسه : إلى صباه فإلى شبابه يوم كان من الدعاة العتاة لحرية الأديب بلا حدود ؟ أم تُراه أراد أن يزجّ بطه حسين في زاوية الانفصام الظاهر الذي تمليه الظروف العابرة ؟ وَلِمَ لا يكون متجها إليه بشكل مخصوص حين قال من أعلى منبر المؤتمر :

« إنه لا يكفي أن نعتق الأديب من رق المسؤوليات

السياسية أو الدعاية لأوضاع اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية معينة لنضمن له حريته الكاملة (...) لنتجنّب توجيهه نحو نوع من الفن أو ضرب من التفكير دون الأنواع والضروب الأخرى . فإنّ أخطر ما يجب أن نخشاه ونحتمي منه هو أن يصير مجتمعنا العربي خاضعاً لهذا النظام الذي لا ينجو فيه من التوجيه والتسيير والمراقبة نشاطٌ سياسي ولا أدب ولا علم ولا فن . هذا النظام الذي يأبى على الفكر والأدب أن ينتهيا في طلبهما للحقيقة وجوسهما عليها إلى نتائج قد لا تلائم أهدافه وأغراضه ، ويراها خطراً عليه فيزجر عنها زجراً إلا وهو نظام التسخير الكلّيّ ».

ألا نكون هنا بمشهد حوار خفي صامت هو من ضروب التراسل الإيمائي: إنّ أنت حشرتَ روايَة السدّ في خانة القَصص الوجودي حشراً ، أفتراك تعترَض – أيا أيها العميد – على ما هو جوهر الوجودية ونُسْغُ نباتها : حرية الإنسان إلى أقاصي الآماد بما يتيح له احتمال أمانة المسؤولية في أقواله وفي أفعاله ، في معاشه وفي صنعته ، في قناعاته وفي فنونه :

« إني أرجو أن أكون بما ألححت في بسطه من قضية حرية الأديب قد ساهمت في شرف إظهار هذا المؤتمر في مظهر مؤتمر رجال أدب صحيح وفكر حقّ وثقافة مفتّحة وفنٍّ قيّم حتى يبدو لجميع الـملاحظين منَ الأعداء والأصدقاء أن قوميتنا العربية التي حولنا بيان علاقتها بأدبنا تأبي العسف والإكراه ».

ليس في كلام محمود المسعدي شطط يراه الرائي ولا غمط لحق من الحقوق : في حرية الأديب ضمانة للإبداع ، وفي حرية الأديب صمّامُ أمانٍ للجميع : للفرد وللجماعة ثم للمؤسسة الكبرى الحاضنة للفرد وللجماعة .

ولكن هذا الخطاب بحيثياته في الزمان وفي المكان – سنة ١٩٥٧ في مؤتمر أدباء العرب بالقاهرة – كان صوتاً نشازاً بلا خلاف ، وأول المُحرَجين به مؤلفُ « قادة الفكر » ذاك الذي لم يعرف أديب عربي خلال النصف الأول من القرن العشرين من تبعات الفكر إذا جمع ما عرفه هو ، ولم يذق أحد مرارة الانتكاس في الرأي ما ذاقه هو يوم حمله الحاملون على أن يعلن نقده الذاتي فاستبدل كتابا بكتاب فكان كمن أعلن أنه إمام التائبين .

لقد كان لطه حسين في محاورته لصاحب « السد » هَنَاتٌ ليست من مقامه لأن فيها من اهتزاز المعايير ما ينال من صرامة العقل : فطه حسين صانعُ فكر وصانع لغة، ولقد أجرى قياساً بالظن أفسد به صورة التماثل حين قال: « إن هذا لأديب التونسي قد تثقّف بالأدب العربي كأحسن ما تكون الثقافة ، ثم أتم دراسته في فرنسا فأتقن العلم بالأدب الفرنسي كل الإتقان ».

هذه كانت حاله طه حسين نفسه أكثر مما كانت حالَ محمود المسعدي ، فالمثاقفة المزدوجة عند الأول قد تحققت بتعاقب زمنيّ : أزهرية ثم غربية إفرنجية . أما ثقافة الثاني فصادقية : تنهل منذ الطفولة من المعينين وهما يتصاحبان . وأهل الدراية – من الخاصة وخاصة الخاصة – يعرفون فرق ما بين التحصيل الواحد يتبعه التحصيل اللاحق والتحصيلين المترافقين منذ سن النشأة التربوية الأولى يُداخل أحدهما الآخر حتى يتوالجا .

ولكن هذه الَهنة ليست جليلة الخطر . أما الذي قد نَعجب أنّ فاه به طه حسين فهو استطراده – بعد ثنائه على كتاب محمود المسعدي وإقراره بإذعان اللغة العربية لمشيئته – قائلاً : « وأخشى أن تكون قد استجابت له أكثر مما ينبغي فأطمعته في نفسها وأغرته أحيانا بأن يشقّ عليها ويرهقها من أمرها عسراً ».

أفتراه جادا يتحدث بحديث الحقيقة أم جانحاً إلى المجاز ينافح بمدحٍ كأنه التعريض ويغمز بلمز في رداء القريض !

سيتضح الأمر ويتكشّف خطاب طه حسين في لحظة هي أقرب إلى الارتضاض ، وهي بغير طه حسين أليق :

« وكم كنت أتمنى أن تكون لغة المؤلف أيسر شيئاً مما هي ، فهو قد نحتها من صخرة كأنه اشتقها من الجبل الذي تجري عليه القصة . فأضاف عسر اللفظ

إلى عسر المعنى وعسر الأسلوب » .

من يصدّق أن طه حسين يَحْمل اللغةَ محمل الوعاء الجامد ، ومن يصدّق أنه كبعض المثقفين يقول بأن الفكر قائم ولك أن تسوّي له من لبوس الألفاظ على مقاسات السامعين بحسب الحاجات العارضة دون أن تطرأ عليه زيادة أو يعتوره النقصان !

إن كان طه حسين متحدثاً بخطاب الحقيقة فلا علة لما أتاه إلا أن تكون لغة محمود المسعدي قد غاظته ، وإن كان متحدثاً بحديث المجاز فالتأويل أنه قد فُتِنَ بما قرأ فتنةً عمّتْه فشملت اللغةَ ولم يُفلت منها عقلُه . عندئذ سيعود إلى موقف طه حسين وئامُه الذاتي لأنه حمَل السدّ محمل الشعر .

إن محمود المسعدي في أدبنا العربي ظاهرة مبدعة. وظاهرة أخرى - غيرُها تماماً- أن يتعاشر الإجماع عليه والاختلاف على أدبه ، ولا سبب لذلك في تقديرنا إلا غياب الوعي بالجسر الواصل بين إيقاع الفكر لديه وإيقاع اللغة .

وما احتجب الإحساس بهذا الإيقاع المزدوج إلا احتجبت معه الفطنة بالجوهر الأليف في ما كتبه محمود المسعدي: تمرّ الأيام ويتكرر الغياب .

فعندما أصدر البشير بن سلامة كتابه « التيارات الأدبية في تونس المعاصرة » (٦) كان من حق القارئ المتابع أن ينتظر ثمرة الثقافة الأدبية والنقدية فيما انتهت إليه من نضج علمي وما أدركته من وئام معرفي لا سيما والبيئة الفكرية سانحة بذلك ، وشخصية المؤلف غزيرة التكوين ثرية العطاء ، متدفقة في حماسها ، شديدة الإصرار على المثاقفة ، لا ترضى لنفسها أن يسابقها الزمن حتى ولو لم تسابقه .

إن البشير بن سلامة كاتب عاش مجاهدة الأفكار وعاين مكابدة الإبداع ، ولم نقرأ له إلا وكنا متلمّسين إخلاصه لما هو موقن به سواء أكانت موارده في ما يُجمع الناس على صوابه أو ما يجمعون على الاحتراز فيه ، وجل ما ورد في كتاب « التيارات الأدبية في تونس المعاصرة » جدير بالعناية لأنه متماسك بمنطق داخليٍ هو منطق المؤلف الذي يَصدر فيه عن مسلّمات لم ترتبك لديه ولم يتحوّل هو عنها ولكنّ ما قاله في أدب محمود المسعدي ونهجه في الكتابة بعيد الحجة وأخشى أن يكون بعيد الهوى .

والذي نملك أن نزيح به غشاوة الالتباس هو أن صاحبنا قد مازج القولَ في أدب محمود المسعدي بإرادة القول في محمود المسعدي . فلم يُنصف الأدب، ولا يعنينا إن كان أنصف الأديبَ أو لم ينصفه، ولكنّ الذي هو من تبعاتنا في الظن والتفكير هو أن الأستاذ البشير بن سلامة بعدم إنصافه لغةَ محمود المسعدي وكتابتَه قد أساء إلى البشير بن سلامة المفكر والأديب.

إن مجمل آراء الكتاب - بمنتهى عصاراتها في الأمر المحدد الذي نحن بصدده - هو أن محمود المسعدي قد كان بكل ما فعله الصانعَ الأوّلَ لتيار المحافظة المتقادمة ، وأنه بصنيعه يتحمل كل أوزار السباحة ضد تيار التاريخ ، وأن ذلك لم يتجسد في شيء كما تجسد في صوغه اللغوي ، ولذلك يغمز المؤلف في حديثه عن رواية السد مستطرداً : « قيل الكثير عن هذه الرواية في الكواليس استنكاراً للغتها الصعبة القديمة ولعسر فهمها ». (٧) وهو في ذلك حامل لقناعة محدَّدة حول مفهوم المعيار اللغوي ومفهوم السلامة التداولية (٨) .

ولن يتأتّى لأحد - لا بيسر ولا بعسر - أن يوائم بين الأحكام القاطعة التي يرسلها المؤلف على أدب المسعدي ، وعلى نهجه في الكتابة ، وعلى ريادته في تثبيت مفهومٍ صارخ للفصاحة ، وبين ما كان يفيض فيه من حين لآخر على السّجيّة :

« وفيهم من أبدع وجَلىَّ كمحمود المسعدي في روائعه الكلاسيكية » .

« وخَصص محمود المسعدي مقالا كُتب بماء العين في مجلة المباحث أيضاً بعنوان مشكلة المعرفة عند الغزالي ». « ويكفي أن نورد بعض ما جاء في كتابات الأستاذ محمود المسعدي - لا روائعه الخالدة - لنفهم بوضوحٍ هذا الاتجاه ».

« وأصبح كتاب السد ، وحدث أبو هريرة وغيرها - وأنا لا أشك في قيمتها الأدبية ولا في روعتهما - بمثابة

الآثار المقدسة الجديرة بالتبريك ولا مجال فيها للنقد»(٩).

كل الأمر إذن – بل كل العقدة – في هذه « اللغة الصعبة » ، وكل العلة في « عسر فهمها » ! (١٠) .

لو كان الناس يعلمون أن الذي منهم يتحدث عن غموض الكلام إنما يتحدث عما به وعما في نفسه أكثر مما يتحدث عما بالكلام ، وعما بصاحب الكلام ، لآلوا على أنفسهم ألا يعودوا إلى مثل هذا الحديث أبداً ، ولأقسم نقاد الأدب على أنفسهم أن يتكتموا كلما همّوا بالحديث عن غموض الأدب ، فإن فعلوا فعلوه همساً حتى يتبيّنوا هل أجمع الناس على ما رأوا أم لم يُجمِعوا . ففي أصول الأحكام أنَّ المُثْبَتَ حجّةٌ على المنفيّ . إن المستوى الإبداعي في اللغة لم يكن يوماً إلغاءً لمستواها الأدائي . أما الإصرار على أدائية اللغة فهو الذي يهدّد بإلغاء إبداعية اللغة .

إن الارتقاء إلى نظام تعبيري يختَزِلُ الفوائضَ ويقتضب الاتداد في الأداء لم يكن في يوم من الأيام إصراراً على أنه البعد الوحداني في التواصل ، بل أنه هو الإقرار بتعدد الأبعاد طبقاً لتعدد المستويات .

إنك إن تَطعن في الطاقة الاختزالية لفوائض الدوال اللغوية فكأنك طعنت في طاقتها الشعرية ، بل كأنك افترضت أن الذي عبرّ عن فنه شعراً قد طالب الناس بألا يعبرّوا عن مُراداتهم إلا بالشعر .

إن اللغة التي تتوسل بالطاقة الاختزالية في الأداء لا تطلب إليك إلا ممارسة حقك في الفهم المنسرح لأنها مُقامة على إفساح أبواب التأويل وهو نُسغ العمل الفني ورُواؤه. إنها – على عكس ما قد يتبادر إلى الأذهان – تنخرط معك في ميثاق حرية التلقي ، بينما اللغة ذات الفائض الإطنابي التي تتوسل بالطاقة التصريحية المكشوفة تَأسرك لأنها ترسم حولك دائرة المعنى بخطوط حمراء فلا تفسح لك مجال الإسهام في إنتاج الدلالة . وتَحْسَب أن الزمن قد طوَى بعض أغراض الثقافة النقدية ، وتغيرّ أمر الناس مع الأدب وأمرهم مع اللغة، وأنجبت معارفهم صوراً أخرى من تقدير الفن ، وجاءت لهم الحداثة بحداثات فارقات.

وتصغي إلى بعض أبناء جيل من المظنون فيه أنه يمتلك جسوراً واصلة بين طاقة الفكر وطاقة الأداء ، ومن المسلَّم به عنده أن الحداثة إذا ركنت إلى النقل والتجميع نقضت نفسها بنفسها فيحدث في غابة الفكر خواء – والطبيعة عدوّها الفراغ – فتنبثق حداثة حديثة تسدّ ذاك الخواء وتَستدرك البنتُ على أمّها .

باحث ناقد مسنودُ الظهر بانتمائه إلى المؤسسة الجامعية حيث يضطلع – في رفقة أسرة أكاديمية مثابرة – بأمانة تكوين الرجال ، وصقل الأذواق ، وتسوية المواهب ، وتعليم موازين الرجحان ، إذا تحدث عن نفسه ومَن حوله قال : « نحن جيل العمل الدؤوب في حقلي التدريس والثقافة ، لا نقول هذا بغرض الادعاء ولكنه التنصيص على واجب معرفي ثقافي ووطنيّ نضطلع به باقتناع ومسؤولية » (١١) .

سئل عن أمر الرواية في وطنه وعن الاسم الذي أصبح رمزاً وتتحوّل إلى سلطة معرفية وهو محمود المسعدي فقال مشتكياً :

« إن السائد اليوم في نقد الأدب والفنون هو المجاملة والتعتيم وتضخيم بعض الأسماء لحجب أسماء أخرى حَدَّ الإقصاء ، حَدَّ القتل المجازي أحياناً أو العداء الذي هو الوجه الآخر للمجاملة ، إذ يلتقي كل من العداء والمجاملة في وظيفة واحدة هي تزوير الحقيقة لغرض مسبق تبعاً لخلفية مّا » .

ثم أردف : « ومن النصوص ما يوضع في خانة الرواية وهو ليس رواية . ثمة سلطة نقدية مفتعلة حجبت نصوصاً وأبرزت نصوصاً مما أربك ساحة الإبداع الروائي في تونس ، وأسهم دون وعي في توسيع الهوة الفاصلة بين النص الأدبي الروائي وقارئه . فكيف لنص كتب بلغة الشنفرى أن يتقبله الآلاف من الشبان والكهول والشيوخ من أوساط تعليمية مختلفة ؟ كيف لنص غارق في ذات كاتبه أن يلامس عقول الآلاف من القراء ، ويُحدثَ الدهشةَ في النفوس ، ويولّدَ الحلمَ، ويَدفع إلى التخييل المشترك ؟ كيف لنصّ مشتّت يصل بين أساليَب متباعدة يلوذ باللغة ولا شيء سوى اللغة أن يؤسس أبنية عجيبة من السرد

وشخصيات تتجاوز حدودها النصية لتحلّق في فضاء المخيال الفردي والجمعي ؟ (...) وما الضرر أن تذهب إلى أن « حدث أبو هريرة قال » على سبيل المثال ليس عملاً روائياً دون نفي قيمته الجمالية من حيث هو نص أدبي مختلف ».

إننا غير معنيين في هذا المقام بشيء عنايتنا بموقفٍ باحث ، ناقد ، مثقف ، حداثي، يحترف صنعة تكوين الأجيال في رحاب المؤسسة الجامعية ، من قضية اللغة التي يكتب بها الأدب : كيف لنا – والعلم اللغوي قد قفز بالجميع مسافات ضوئية ، والعلم النقدي قد حلّق بالناس في أجواء متعالية ، والعلم بأسرار الخطاب وآليات الكلام قد آتى ثماره في كل الحقول من مال وسياسة واقتصاد وإعلام – أن نفهم قول الباحث عن نص محمود المسعدي إنه « يلوذ باللغة ولا شيء سوى اللغة » ؟

هل هناك لغة يلاذ بها وإليها ، ولغة يلاذ بها عليها، وثالثة يلاذ بها على من سواها؟

هل نحن بحضرة خطاب باللغة عن الأدب أم نحن أمام مشهد اللغة عن لغة اللغة ؟ بل في أي وظيفة من الوظائف الست للكلام يتنزل قول الباحث عن أدب محمود المسعدي ؟ هل هي الوظيفة المرجعية أم الوظيفة الانتباهية أم الانعكاسية ؟ أم تراها الوظيفة الانفعالية ؟ لأنها – في سياق كلام الباحث – لن تكون ابداً لا الوظيفة الشعرية ولا الوظيفة الإفهامية .

هو أنموذجٌ يخوّلُ لك الإشفاقُ أن تتأوّله على محمل المجاز وتخوّل لك الصرامة حمله محمل الحقيقة فتتساءل : بأي نجمة نهتدي في بحر الخطاب عندما نقف على أنموذج الاستفهام الإنكاري : « كيف لنص كتب بلغة الشنفرى أن يتقبله الآلاف من الشبّان!»

قد لا يعنينا مدى تطابق لغة محمود المسعدي ولغة الشنفرى لأننا هنا معنيون بخطابنا النقدي كيف نسوّيه أكثر مما نحن معنيون بالذين عنهم نسويّه : فهل بوسعنا أن نتوسل بأسلوب التعريض كي نؤسس معرفة نقدية ؟ وبمن نعرّض ؟ بالشنفرى الكائن الإنسان أم باسمه الذي هو اسم الشهرة ؟ وهل كانت منظومة الخطاب تستوي لو قلنا بدل الشنفرى النابغة الذبياني أو عمرو بن كلثوم أو امرأ القيس ؟ ألا ترانا نتوسل بتركيبة الأصوات لنستحث النشاز السمعي فنَرْكب المطايا الطيّعة ونتوسل بالمسالك اللينة ؟ ثم لماذا نتناسى الاسم الحقيقي لشاعرنا وهو ثابت بن أوس الأزدي ، وما أخفَّهُ اسماً على اللسان وأغناه على الأسماء ؟ وهلاَّ تَحدّثنا عن شعره بما هو ألصق به وأدل عليه وهو « لاميّة العرب » ! وكيف ننسى أن طالعها من أكثر المطالع خفة وأبعدها شجى وألطفها رقة وإيقاعا :

أقيموا بني أمي صدور مطيّكم
فـإني إلى قـوم سـواكـم لأمْـيَـلُ

وأين نحن من شعر كثير يكتبه محمود درويش وعبدالعزيز المقالح وعبدالوهاب البياتي وأدونيس ولا نقول عنه إنه كتب بلغة الشنفرى ! أفكتب على الشين والنون والفاء والراء إذا التقت أن تكون وصمة في جبين التاريخ فنفزع منها تاركين خطاب العقل لائذين بالخطاب المخاتل !

فإن أنا توسلت بخطاب الازدراء – وأنا المؤتَمن على القيم العلمية في المؤسسة الجامعية بين سائر المؤتَمنين – فَأنَّى لي أن أحقق الوئام بيني وبين نفسي ثم بيني وبين الآخرين يوم تطلب مني الجامعة ، ومن حقها أن تطلب، تدريس ثابت بن أوس الأزدي وشرح معلقة لامية العرب؟ وكيف لي أن أحقق الانسجام بين كياني المعرفي وكياني الثقافي في المجتمع حين يسعى إليّ الساعي يريد أن أشرف له على بحث وأوجّه له رسالة حول معلقات الشعر الجاهلي ، وهل لي شفيع يشفع يومها فيما أسلفت !

ثم ما بالنا نحط الرحال كلّ الرحال عند مضارب السد ، وحدّث أبو هريرة قال ، ومولد النسيان، وننسى الجديد الجديد مما نسيجُه قَدٌ قُدَّ مما قدّت منه تلك المضارب : نصوص جمال الغيطاني وصلاح الدين بوجاه وفرج الحوار ورفعت سلام (١٢) كلها من ذاك

النسيج وحيثما حللّت بين مضاربها قارئا فإنها تأخذ منك أكثر مما تعطيك ، وقد سبق لشيخ من شيوخ النقاد تثقف بالتراث حتى امتزج به ثم عُنيَ بما بَعْدَ التراث حتى نافسَ الأبناءَ أنْ قال : « إن النصوص لا تعطي بعض ما تملك إلا إذا أعطيتها كل ما تملك ». (١٣) هي كمستودَع الاستثمار مثل بنوك المال: على قدر إيداعاتك من العلم تكون فوائضك من المعرفة .

إن لكل أديب قضية مع الإبداع وعليه حلها . ولكن الأديب غير مطالب بحل قضايا الآخرين : قضيتهم مع اللغة وقضيتهم مع الإبداع ، ثم قضيتهم مع ما في اللغة من إيقاع الفكر وما في الفكر من إيقاع اللغة .

فإن ألقيت السؤال على محمود المسعدي أجابك : « اللغة التي أكتب بها كلها رمز لطيف إذ العربية تكره التكرار والتحليل ، والإلحاح والتفهيم الثقيل ، وهي بالطبع لا تليق إلا بذوي الأفهام الخاطفة وذوي الوجدان الحساس المجرّب المتيقظ. فحيث نجدُ لغةً أخرى تركّب المقدّمات على المقدمات وتتدرّج بالقارئ أو السامع في سلّم التحليل العقلي والاستدلال المنطقي حتى تبلغ به النتائج كما يُدرَّج الصبيُّ القاصر عن الخطو بنفسه نجد العربية ترسل الكلام وثبات كوثب الطير العتيد ، وتقفز بالقارئ قفزا ، وتطفر به طفراً طاوية من اللفظ كل ما يُستغنَى عنه في تأدية ثنايا المعاني المفهومة » (١٤)

هي إذن الطاقة الاختزالية تحمل بها اللغة فتُغْنيها إغناء وتأخذها إلى ضفاف تباعد بينها وبين الطاقة التصريحية فتسبح وإيّاها في طاقة إيحائية تُحوّلُ اللفظ ولودا .

ربما يكون الأمر في منبعه الأول الصافي علاقة حميمة جمعت محمود المسعدي بلغة الضاد ، ولكن الأمر قد استحال على كرّ السنين إلى ضفيرة متلاحمة بين إيقاع اللغة وإيقاع الفكر : أيا كان مجال الفكر ، وبأي لغة أبان عنه اللسان .

فعندما نظّمت كلية الطب بتونس – في إطار اليوم العالمي للشيخوخة – مؤتمراً علمياً انتدبت إليه كبار المختصين في العالم ليتدارسوا القضايا المتصلة بحياة الإنسان وامتدادها طولا وقصراً، وبالعلم ومدى قدرته على مساعدة الإنسان بفضل مكتسبات علوم الوراثة التكوينية بدا لها أن تستضيف الأديب محمود المسعدي ليلقي الدرس الافتتاحي ، فقدّم باللغة الفرنسية محاضرة حول كينونة الحياة أجال فيها النظر بين حيرة العالم وتأمل الفيلسوف وحلم الشاعر : كلّ يتساءل عن سر الحياة فيلتقون جميعاً على سؤال الوجود (١٥) .

وإذا تملىَّ القارئ النظر في نص المسعدي كما وضعه باللغة الفرنسية وكان له زاد من الصبر على تقريب القرائن أدرك أن إيقاع الأداء في اختزاله الإيمائي البعيد وثيق الاتصال بنسق العقل وهو يجرّد المظنونات : بأي لسان أفصح وفي أي منظومة انسلك .

فالتماهي بين الصورة الظنية وصورة الإبلاغ التي تحكي ثماثلها في اقتصاد لا يَظلمها ولا يُدخِل على كرامة العقل المتقبل ضيماً ، هو ديدن أليف عند محمود المسعدي . إيقاع اللغة من إيقاع الفكر ، وإيقاعه من إيقاعها : يتساقيان ما يقيم منهما الأصل دون الفروع، واللغة تَجُودُ ببُنى التركيب على قوالبها المختَزَلة الدنيا. وفي تقاطع الفكرة كما هي حصيلة مدلولات ، والبنية كما هي ارتصاف بين الدول ، والإيقاع كما هو نسق ينتظم به الخطاب على فواصل نغمية موحية ، يتولد النص الذي تتعدد أبوابه وكل باب هو مسلك تأويلي ، وجماع المسالك منظومة « هرمونيطيقية » متجددة .

إن النص على يد محمود المسعدي لا يُنتج دلالته إلا في هذه الضفيرة الثلاثية : اللفظ والمعنى والإيقاع . وكُلُّ مَن تأوَّل لغة محمود المسعدي على أنها لغة غامضة أو عسيرة أو مُلغِزة فقد ظلم نفسه إذ كشفها أكثر مما ظلم اللغة وصاحب اللغة .

كثيرون هم الذين أحسوا بهذه الضفيرة الثلاثية عن طريق الاستشعار ، وفيهم من كان إحساسه بها أكثر جلاء من إحساس الآخرين . ومنهم من توسل بتحليل الأسلوب لاستنباط آلياتها الخفية. لكن الذين كان وعيهم بها وعياً وظيفياً هم بلا شك مَن حملوا

أوجاع النص بمكابدة نقله من لغته إلى لغة أخرى .

لقد ترجم عز الدين قلّوز كتاب السد (١٦) وكتب مقدمة أبان في مطلعها أن ترجمة أدب محمود المسعدي مغامرة غير مأمونة لأن قوته كامنة في تناسقه ، وتناسقه كامن في الوئام القائم بين المضمون والشكل (١٧) وفي خاتمة المقدمة يعود المترجم مشيراً إلى أن لغة المسعدي تنزاح عن زمنها لِتُسَابقه أكثر مما تتخلف عنه (١٨) .

أما جاك بارك الذي كتب توطئة لهذه الترجمة فقد استوقفته لغة محمود المسعدي فتأوّل انفرادها في صياغة تأوّلا لا يخلو من حدس رشيق : أنَّ المضامين الأدبية التي عالجها السد ذات خلود إنساني لأنها تنفلت من قبضة الزمن ، وعلى قدر تحرّرها من الزمن كان تَحَرُّرُ اللغة التي بها صاغها محمود المسعدي (١٩) .

ثم يعرّج مرة أخرى على طريقة صاحب السد في الكتابة فيشير إلى أنه قد حمل اللغة العربية على صورة تأليفية من النثر الفني الأصيل في أصواته واشتقاقاته وحقّنها بدلالات وامضة تذكّر بما فعله الشاعر مالرمي في اللسان الفرنسي (٢٠) .

وترجم توفيق بكار كتاب مولد النسيان (٢١) وكانت له مع أدب محمود المسعدي مغامرة النقد قبل مغامرة الترجمة ، فلما نقل النص من لسان إلى لسان – وهو العارف بنواصي التأويل – أفاض على شعرية المسعدي أدبية من عنده تكاد أن تحاكيها بعد أن تحكي عنها . فكان وهو يترجم كمن يحمل اللغة الفرنسية على أن تَمْتَتِحَ دوما من ذخائر الإيحاء الثاوية وراء بنية اللغة لأنه عليم بتعدد الأبعاد التي يَسَيح في أرجائها كلام محمود المسعدي .

كان الناقد توفيق بكار وهو يترجم كما كان وهو يكتب مقدمة « حدث أبو هريرة قال ... » في عيون المعاصرة (٢٢).

كان بحس الباحث المتشبع بروح الأدب والصانع لشعرية الخطاب النقدي يجوس تخوم المعنى على مراكب الألفاظ فيستشعر ضفيرة البناء استشعاراً: « فكما بعث المسعدي أبا هريرة إسما ومعنى من أعماق الماضي كذلك بعثه شكلا وأسلوباً في تناسق فنّيّ متين». لذلك جاء البناء القصصي « وَحَدات متقطّعة تتداعى معنويا أكثر مما تتلاحم زمانياً » وقد « رَكّب تلك الوحدات عروضياً بين طوال وقصار كالأسباب والأوتاد في التفعيلة الخليلية (...) فكأنّ القصة كلها بيت من الشعر يوقّعه بحر مستنبط من روح العصر»(٢٣) .

وفي إشارة عابرة يُبين توفيق بكار عن ومضة لعلها الإضاءة الوافدة من خبايا الحس النقدي فيصوغها صوغاً غائماً : « هذا ما فعله المسعدي بالشكل وفعل مثله بالأسلوب ، تلقّى عن كبار الناثرين القدامى لغتهم الأثيلة فعدل بها عن موضعها وولّدها كلاما فهي تتحرك في النص مشحونة بمادة الفكر الحديث ومُثْقلة في الوقت نفسه بتالد معانيها ، قديمة جديدة»(٢٤) .

ويطوف الناقد باللغة مفتشاً عن مقبض يمسك به: فعبارة المؤلف كلها إشارات لا تكلمنا بالمعنى بل « بمعاني المعنى » إذ هو « ملتزم للرمز اجتهاداً » كما يقول ، وحريص على أن « يجعل الجملة حبلى » (٢٥).

لقد استشعر توفيق بكار بحسه النقدي المرهف أخص خصائص الضفيرة الإبداعية عند محمود المسعدي ، وقد سبق للأستاذ محجوب بن ميلاد أن استشعر بحدسه الفلسفي هذا التراكب المتفرد منذ قدّم للقارئ العربي رواية السدّ سنة ١٩٥٥ :

"إن أول ما يلفت النظر من هذا (السد) لغته والحرية المطلقة التي يتنفسها الفكر في فصوله على اختلافها : هما أمران مستقلان في نظر من اعتادوا أن يقسموا الأدب إلى أدب لفظ وأدب معنى ، ولكنهما أمر واحد في نظر الأديب الأصيل الذي ألفَ أن يصارع اللفظ إلى أن يصرعه ويخضعه إلى ما يريد من أداء شوارد المعاني ودقائق الإحساس الحي النابض ...

تطالع (السد) فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة العربية المتينة التي تذكّرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها ، تذكرك بلغة الأصبهاني في أغانيه

دراسات عربية

ولغة التوحيدي في مقابساته . وهي مع ذلك لغة فريدة في أدبنا العربي قديمه وحديثه ، هي لغةُ فاتحٍ من الفاتحين في الأدب ممن تراهم جديرين بمجدِ تجديد نظرة الأدباء إلى شؤون الفن وأساليب البلاغة . هي لغة المسعدي (٢٦) .

ثم يتابع الأستاذ محجوب بن ميلاد متسلحاً بمهجة الفيلسوف مستدرجاً آليات العقل الخالص ، متوسلاً بما بين الشعر والفلسفة من عريق الأنساب ، فيُعثره الاستشعار على منارة فسيحة الخيال رقيقة العلم يستلذها الحس الأدبي بلغة النص ويحار لها اللغوي بقلق الوصف :

"تنظر في أخص خصائص هذه اللغة فتجد أوّلا ما يمكن لي أن أسميه (اقتصادها) أو (زهدها) . فما من عبارة إلاولها معناها الأصيل . فلا زخرف كاذب ولا حشو ولا كلمة تردّد الأخرى : وظيفتها في الجملة كوظيفة مقاطيع الشعر أو تفعيلاته إن أردت إدخال أي تغيير على ترتيبها اختل الوزن وانتفى النغم.

في هذا سحرُ تلك اللغة وسرٌّ عظيمٍ مفعولها في النفوس : هي لغةُ الرمز (...)

فكأنّ اللفظ - رغم جماله الفني - لم يُقصد لحدّ ذاته ، بل لغرضٍ آخر أسمى وألطف جوهرا (...)

هو أداة الوصل بين المنظور وغير المنظور ...

وفي هذا سرٌّ ذلك الرواء الشعري الخالص الذي يمتاز به أسلوب المسعدي (٢٧) هو الإجماع إذن على أن شيئاً مّا قد أحدثه محمود المسعدي في صيغ الكتابة بلغة العرب ، مغارزَ حفرها على جسد الضاد ، وهو عند النابهين شيء غير يسير لأنه من اللغة ولكنه نافذ إلى ما وراء اللغة .

هذا الإحساس الغامض إذن هو الذي نسائل أنفسَنا فيه مساءلة تتخطى حقول الأدب حيث مَزارع لذة النص ومجاني ثمارها عسى أن نلج من نوافذ العلم اللغوي في تجرده المعرفي إلى بؤرة الفعل الأدبي بذاته .إننا على يقين بأن حديث النقاد عن لغة محمود المسعدي هو التفاف لحديثهم عن أدبه وعن مضمون أدبه سواء أكان ذلك منهم بوعي صريح أو بحس غامض . وليس أدل على ذلك من أن كبار النقاد ما تحدثوا عن المكوّن الفني في أدب المسعدي إلا انجذبوا إليه انجذاباً فخالط شيء منه شيئاً من لغتهم وهم يكتبون عنه . ما كان ذلك من كبارهم محاكاة ولا بحثاً عن الأمثل ، وإنما هم كادّون في نحت الأنموذج الذي تَمَّحي فيه الفواصل بين البنية الدالة والبنية المدلول عليها .غير أن تجربة محمود المسعدي قد تفردت بما أدخل بعض الحيرة على النفوس الناقدة. ولقد نهتم بأدب المسعدي فنقول فيه قولاً ، أو قد ترانا نهتم به فنقول في لغته متوسلين به إليها ، ولكن الذي رأيناه ونراه هو أن انبثاق الجمالية في أدب المسعدي مورده من طبقة أخرى هي بنية نظمية ثانية تُداخِل البنية التركيبية النحوية ، هي تلك الضفيرة الثلاثية :

أنَّ الدوال تتجافى في أدائها عن كل فائض إطنابي.

وأن المدلولات التي ترتسم من وراء البنية الأدائية ترتصف في اختزال يمنعك من إجراء البدائل الشارحة .

وأن انسياب الخطاب يترتب على مفاصل متوازية تسوّي هي بذاتها بنية نغمية لا تخالطها البنية النحوية ولا البنية النظمية .

فالحديث عن لغة المسعدي بذاك اليسر المألوف إجحاف بأدبه وإبداعه .

والحديث عن أدب المسعدي بادعاء الحديث عن أسلوبه ابتسار لأجلى ما فيه من تأمل واكتناز .

وبعد كل هذا وذاك لا نرى وجهاً لإقامة الفصل بين بنية دالة وبنية مدلول عليها ما دام الكاتب ينسج - بوعي وبإصرار - ضفائر التعبير الصوتية المتناظرة .

لكأننا لو سألنا الآلة وهي تختزن مكونات الخطاب كما تَشَكّل في أدق عناصره وفي أخفى ذرّاته لأجابت بأن اللفظ إذا تَبَدل تبدّل بتبدله الفكر ، وأن اللفظ إذا تغيرّ موقعة تغيرّ معه الفكر ، وأن المَفصل النغمي إذا ارتجّ في نبرته أو عُدِل به عن موضعه انزاح كذلك الفكر عن سَمْتِه انزياحاً بالضرورة .

ليس الأمر إذن جمالا في اللغة ، وليس فنا في الألفاظ ، وليس هو بعد كل ذلك « أسلوبا » بالمعنى الذي يجري على ألسنة الناس من عامتهم وكثير من خاصتهم. إنما هو المعاني تستوي على قدودها ، وهو تصوّر قطعي لتلك المعاني في ذواتها بحسم وصرامة : إذا قلتَ سمعتُ لم تقل أنصَتُّ ولم تقل أصغيتُ ، وإذا قلت بليغ لم تقل فصيحٌ، وإذا قلتَ حَدَّثَ قَالَ لم تقل حَدَّثَ فقال

بنية الدوال وبنية المدلولات حقيقة قائمة .

والفصل بينهما كالجمع بينهما حقيقة هي الأخرى قائمة .

أما أن يصبح اقتران البنية الدالة في الخطاب بالبنية المدلول عليها مشروطاً بموازين الإيقاع كما تقوم عليها مفاصل الكلام فذاك هو الشيء الجديد ، وذاك هو الإبداع المنفرد ، وذاك هو الذي يظن الناس أنه الأسلوب بينما هو فوق الأسلوب لأنه بنية نظمية « فوق – المقطعية » كما قد نتجرّأ عليها بالقول .

هو الإيقاع . وليس بدعاً ولا جزافاً ، وليس اتفاقا أو مصادفة ، أن يحمل محمود المسعدي هُمومَ الإيقاع وَهَوَاجِسَهُ منذ وقت مبكر لاح فيه أن اللغة محكومة بشيء آخر: غير الألفاظ ، وغير المعاني ، وغير وقوع الألفاظ على المعاني ، ووقوع المعاني على المقاصد .

الإيقاع في معناه العروضي وفي تحقّقه الشعري ليس إلا صورة من نسق قائم في اللغة موجود لديها بالقوة ، ومحمود المسعدي أقدر الواعين على إدراكه ثم أقدر المحقّقين لإنجاز ولادته في حيز الفعل .

في الكلام إيقاع وهو في اللغة العربية نُسغها ورُوَاؤها. هو في الكلام حلية وهو على لسان محمود المسعدي جسد للمعنى ، هو الحقيقة وليس المجاز .

اللغة معمار ، والمعنى فيه فضاؤه المسكون ، ومواد البناء أسلوبه الذي حيك عليه ، والإيقاع هو المعدن الحديد الذي به تتمازج أخلاطه فتشتد وتقوى حتى تتسلّح ويقوم بها البناء .

وأقوى الإيقاعات ما خفي منها .

للشعر إيقاع هو عروضه وموازينه .

وللسجع إيقاع هو فواصله واعتدالات جوانحه .

وللكتابة كما يخطّها محمود المسعدي إيقاع لا تجلّيه القوافي والأسجاع وإنما يحققه التماثل الذي يجعل البنية الدالة قالباً للبنية المدلول عليها بلا فائض وبلا مراوحة ، وبينما الإيقاع الذي يتجافى عن الحلي لأنه هو المضمون المتصوَّر المُفضَى به ولا غير . تقوله أوْ لا تقوله . تدركه أو لا تدركه . هو الكسر الجبري الذي لا يقبل الاختزال سمَّوْه الأصمّ فحرمونا استعارته.

ليس اتفاقاً أن يعكف محمود المسعدي منذ نصف قرن على دراسة الإيقاع ، ولئن اختار له السجع مجالاً ومقامات الهمذاني حقلا للاختبار فإنه من وراء ذلك يصدر عن حدس بأن الكلام ضفيرة تتثلّث ولا تتثنّى : هي الجوهر والصورة ، والهيولي الجامعة. وفي ذلك سر من أسرار فن الكلام .

يقف محمود المسعدي على همسة يهمس بها بول فاليري حين « كتب صفحات قيمة ميز فيها بين نوعين من النثر: النثر الذي وظيفته هي أساساً إبلاغ المعاني إلى ذهن السامع أو القارئ دون العناية بشيء آخر والذي ينحصر همّ كاتبه في اختيار الألفاظ والتراكيب النحوية للتعبير عن المعنى دون اعتبار لنسق أصواتها . ولغة هذا الصنف الأول من النثر هي لغة المعاني والمنطق الذي يكون مدلول الجملة فيها مستقلاً عن إيقاعها ، ونظامها الصوتي داخلاً في عموم النظام الصوتي للغة دون امتياز . وذلك هو النثر العادي الذي تجئ عليه عامة كتب العلم مثلاً. أما النوع الثاني من النثر فهو النثر الفني الذي فيه عناية باختيار أحسن التراكيب النحوية وبتنسيق أصوات الكلمات فيها أحسن تنسيق إيقاعي موسيقي ملائم لجنس موضوعه ومعانيه » (٢٨) .

ويطمئنّ بعد البحث والعناء إلى أن مغامرته كانت مأمونة بفيض حدسه الذي هو حدس صانع اللغة وحدس كاشف اللغة :

« من الجليّ أن النتائج العامة التي تستخلص من

هذا الباب الطويل تتجاوز إلى حد بعيد مسألة العلاقة بين الموازنة وإيقاع المدى . بل لعلها تتجاوز حتى السجع نفسه كنوع ممتاز من النثر إلى موضوع أوسع وأعم هو موضوع العنصر الكمي ودوره في بنية اللغة العربية وإيقاعها. ولكن استطرادنا في هذه المجالات كان لا مناص منه لتحليل إيقاع المدى في السجع وتقييمه تقييماً صحيحاً. وقد أتاح لنا في الأثناء تحديد ما بين الوزن والمدى من علاقة ولِمَا للمقاطع الطويلة المنفتحة والمقاطع الطويلة المنغلقة من قيم تعبيرية مختلفة ، ومكّننا من أن نعطي للسجع منزلة معينة ضمن مختلف الأشكال الموسومة بالإيقاع في العربية ، زيادة على إلقاء مجموع هذا البحث بعضَ الأضواء الجديدة على عناصر الإيقاع في العربية وخاصة منها إيقاع المدى وخصائصه » (٢٩) .

لئن جاز الحديث عن المغامرة فهي مغامرة الباحث أن يستنبط من اللغة الفنية منظومتها الإيقاعية :

تكلم العرب ثم انبرى منهم من استنبط من العربية نظامها الصوتي ونظامها الصرفي ونظامها النحوي . وقال شعراء العرب شعراً ثم جاء من اشتق من أشعارهم نظامه العروضي . فلم لا يكون للغة – بنفس المبدأ الكلي – نظام إيقاعي يتجلىّ في السجع كما يتجلى في غير السجع ، وتكون أدبية الكلام بحسب غزارته في الوجود ، وكثافته في الحضور، وتواتره في الارتصاف . ذاك هو المشروع الكبير : استنباط آليات الإيقاع كما يستوي عليها النثر الفني في لغة العرب . الآليات بما هي أصول وبما هي نظام :

« وهذا ما يؤدي إلى القول في النهاية بأن الإيقاع له في العربية أصول وقواعد ومقومات واحدة، وإنما باختلاف صور تطبيقها تختلف ظواهره ومظاهره شعراً وسجعاً ومزدوجاً ، وبسوء تطبيقها يختل قوامه درجة فدرجة ، وبغيابها تماماً ينعدم الإيقاع كلياً ويتنزّل الكلام إلى درجة القول الخالي من كل صنعة وكل سمة فنية » (٣٠) .

هو إذن مشروع يرمي إلى استنباط آجرومية الإيقاع في اللغة العربية عامة ، هو المصادرة على وجود غراما تولوجيا إيقاعية في نثرها الفني .

ولو لم يكن لهذا البحث من فضل إلا المصادرة على أن في اللغة نظاماً إيقاعياً خفياً يصنع فيها صنعه ويصنع صنعه في من يتلقاها لكان يكفيه ذلك جزاء واستثماراً .

إن الذي به نتأول « إيقاع اللغة » عند محمود المسعدي هو في حد ذاته صورة مثلى للانصهار القائم بين بواعث الكتابة باللغة وحوافز التفكير فيها .

ولعل الأمر أبعد مدى مما يفوه به صاحبه : هو هاجم بفكره عليه في رحاب الأدب والفن وجميل الأقوال ولكنه في تصاقب الفكر والعبارة والإيقاع مبدأ كلي يتخطى الفن إلى الأداء مطلقاً.

هناك الخطاب الإبداعي وهو الأدب ، والأمر فيه جلي واضح عند المسعدي .

وهناك الخطاب الواصف وهو النقد وليس الأمر فيه أقل وضوحاً عندنا ونحن نقلّب النظر في الذي كتبه المسعدي، وخذ لك شاهداً أو شاهدين مما كتبه عن أبي العتاهية كما يراه أبو الفرج الأصفهاني (٣١). هذا البحث الذي استهله ثم ختمه بعبارة مسبوكة شاعت عنه وذهبت مذهب الأمثال ثم راجت فحكاها الناقلون وأنزلوها في غير مضاربها حتى استفرغوا رحيقها : « الأدب مأساة أولا يكون » ثم جاء الناس إلى قالبها النحوي فركّبوا عليه ما شاء لهم كلُّ سياق فغدت صيغة مسكوكة لأي خاطرة .

وهناك خطاب العلم والبحث ، والأمر هو هو كما نراه ، ولك في حديث محمود المسعدي عن « مشكلة المعرفة عند الغزالي » خير الأدلة (٣٢) .

ولكن هناك الخطاب النقدي الذي موضوعه الأدب وموضوعه النقد وموضوعه حظ الأدب من اللغة ومن الإيقاع: قمة الارتقاء بعد قمة التوالج ، ولنا فيه شاهد وعنه دليل: حديث محمود المسعدي عن الأدب الذي منه أدبك الصغير ومنه أدبك الكبير ومنه الأدب المنسوب إلى الحمامة المغرّدة ثم منه أدب الهوائيين الذي به ينطق شعراءُ أفئدتُهم من هواء ، وبه يطنّ

طبل كل عبارة محفوظة ، وينقر وتر كل لفظة موروثة ، ويصلّ تجرس كل كلمة مأثورة ، وتعلو جعجعة كل رواية، وبه تنتفخ الصدور ، وتصلصل الأبواق ، وترقص القرود ، ألفاظ في ألفاظ، ورواية في غير دراية ، ولغو قصير المعنى (...) .

ومنه أدب اللفظيين الذي فيه يتراكب الكلام ويتداغم ، وفيه يَغَصُّ المتكلم باللفظة تختنق في الحلق والحرف يتعطل به اللسان ، وفيه يشتبه العي بالإيجاز، ويلتبس العجز بالإبداع ، وفي خضمّه ينوب الفراغ عن المعنى ، والنية عن القدرة و « أنا » المكنونُ عن الكيان الفعّال ، لِيُظنَّ أن الغموض عمق والإبهامَ خصب والظلامَ بيان (٣٣) .

لقد انغرس حس الإيقاع باكراً في نفس الأديب محمود المسعدي ، وهو إذ يستدعي اليوم الذاكرة الأولى يميط اللثام عن المنابع الصافية فيما يشبه الحفر في مناهل البدايات .

لم يكتب محمود المسعدي سيرة ذاتية ، ولم يدوّن مذكّراتٍ ولا خَطَّ لنا سيرة شعرية أو إبداعية ، ولكن إذا سئل أجاب : (٣٤) .

" لا حرج في أن أذْكر بأني نشأت في كتّاب القرية على يد مؤدب كان رجلاً أعمى كفيفاً وأني عشت مدة خمس سنوات في جو الكتّاب (...) .

كل ما أثّر فيَّ من ذلك العهد شيء يصعب تحليله علمياً إذ هو يرجع بنا إلى عالم الأثر الوجداني أو العاطفي أو اللاعقلي ، ذلك العهد الذي تأثرت فيه بأنغام القرآن وموسيقى القرآن ، كنت أردّده ، أقرأ ما تعلمته من القرآن على نحوٍ من الترتيل لا أعرف أنني كلما حفظت شيئاً من القرآن وكلما استحضرت شيئاً من القرآن كان موقّعاً في أذني وفي ذهني حسب إيقاعات هي إيقاعات القرآن التي جعلتني في ذلك الوقت أعرف أن القرآن ليس كلاماً فقط ، بل هو إيحاء؛ كنت أشعر في ذلك الوقت بهذا الجانب الإيحائي الذي وجدته فيما بعد عندما بدأت أتأثر بالقرآن فكرياً ، وعندما أدركت أن القرآن ليس فيه ما يدعو إلى عمليات عقلية أو منطقية بقدر ما فيه من إيحاء، إي تخليص للقرآن وللمتسائل عن معناه من حدود المنطق إلى آفاق التصور الحر الذي هو ما يسمى الخيال ، ولكن التصور الحر هو كل ما ينشأ في داخل الضمير مما يوحي به ما تقرأ وما تقول ، وذلك هو العالم الحر الذي فيه وفي نطاقه يجد الإنسانُ الله " .

ما كان محمود المسعدي استثناء بين المبدعين من الشعراء والناثرين ، وليس منا ببعيد ما قدمه الشاعر فاروق شوشة في « عذابات العمر الجميل » إذ يقول :

" وقد أتيحت لي خلال العامين اللذين قضيتهما في كتّاب القرية أحْفَظُ القرآن وأجوّده تجربةٌ دينية ولغوية ، أما التجربة الدينية فقد طغت عليها مشاعر الخوف والرهبة (...) وأما التجربة اللغوية فتمثلت في ذلك التدريب الصوتي والمران الذي مارسته ، دون أن أدري ، مع مخارج الأصوات والحروف ، والمد ، وقواعد التجويد ، وأنواع النبر والوقف ، وتدريب جهازي الصوتي على النطق السليم المبين (...)

واكتشفت خلال مراحل الدراسة الابتدائية والثانوية أن علاقتي المبكرة بالكلمة القرآنية والنسيج القرآني على مستوى التجربتين الدينية واللغوية قد أكسبتني رصيداً هائلاً من القدرات والمهارات والوعي المبكر (...)

وعندما أنظر الآن إلى تجربتي الشعرية التي تشكلت ملامحها الأولى في ذلك العهد البعيد ، أدرك كم أنا مدين شعرياً لهذه العلاقة الحميمة مع هذا المناخ القرآني تصويراً وتشخيصاً ، تناسقاً واتساقاً ، تخييلاً وتجسيماً ، توافقاً وافتناناً في الموسيقى، وإخراج المشهد واللوحة (...)

لقد بدأت أذناي منذ وقت مبكر تستوعبان فكرة « الجرس » وتلتقطان أصداءها وأبعادها من خلال عديد الآليات (...) هذا الحنان وتلك الرحمة وذاك الرضا وهذا الشّجَى تتسرب كلها في النفس وتلمس الوجدان من خلال النظم اللطيف العبارة ، الرقيق اللفظ ، ومن خلال هذه الموسيقى السارية في التعبير ، الموسيقى المتناغمة الحركات ، الوئيدة الخطوات ، الرقيقة الأصداء ، الشجية الإيقاع (...) ولا بد أن

أصداء هذه التأثيرات القرآنية في نفسي ما تزال حية تصاحبني حتى اليوم » (٣٥) .

اليوم نفهم فهما جديداً مغزى الإهداء الذي خطه محمود المسعدي على فاتحة كتابه « حدث أبو هريرة قال ...»

" إلى أبي ، رحمه الله ، الذي رتلتُ معه صبَايَ على أنغام القرآن وترجيع الحديث مما لم أكن أفهمه طفلا ولكني صغت من إيقاعه منذ الصغر لحن الحياة » .

وليذهبْ الشارح كلَّ مذهب مع كل لفظ وعند كل صورة ، وليقفْ ما شاء له الوقوف مع كل مجاز وأي استعارة ، وكلّ تشبيه وأي كناية . أما نحن فالمبتدأ والمطاف هما الإيقاع : بصريح اللفظ وبخالص الحس.

إننا لنزعم أن مفهوم الإيقاع – في تصوره الخفي وفي أغواره الكامنة – هو اليوم هدية غالية يَجُودُ بها محمود المسعدي الأديب ، والناقد ، والمتأمل في منزلة الإنسان وفلسفة الوجود .

إن الإيقاع هو – بين أيدينا الآن – مفتاح يعيننا على المضيّ قدماً في كشف أسرار الإبداع لأنه إنارة ضوئية غزيرة الإشعاع تؤازرنا في تفسير آليات الكتابة الفنية . ولا ننفكّ نصرّ – ونحن نقرأ ونعيد ثم نكرر – على أن أدب محمود المسعدي مقُام على ضفيرة مثلّثة إذا لا يكفي فيه الحديث عن اللغة والمضمون:

عندما يقول « حدّث أبو هريرة قال » فالنقاد في معظم الأحيان معنيون بفعل (حدّث) ومعنيون بشخصية أبي هريرة ، وقد يكون بينهم من هو معنيّ بهذه الطريقة غير المألوفة في تحديد عناوين المؤلفات الإبداعية . وليس غريباً أن توحي صيغة العنوان بمدخل طريف لصنف رابع من النقاد فيتوسلون بها إلى البحث في فنون السرد وآلياته بين الخبر والقصص عند أديبنا .

ولكنّ شيئاً آخر يستوقفنا نحن فنحاول أن نجلبه قبل غيره وبعد غيره تحت عدسة المجهر الكاشف :

ماذا في « حدث أبو هريرة قال » وكان يضيع لو جاءت العبارة على صيغة (حدث أبو هريرة فقال) والحال أنها ما كانت تقلّ عن أختها فصاحة وجزالة ؟

المسافة التي بين (حدّث فقال) و (حدّث قال) هي المادة الخام التي تهمّ البحثَ المجهريّ في أدق شقائقه . هي تلك الفروق « الميكروسكوبية » التي منها ينبثق التفسير الأكبر لشؤون اللغة : هل هو فقط تجاوزٌ للربط ؟ وهل هو مجرد مراوحة بين تركيب العطف وتركيب الاستئناف ؟ وهل يكون أسلوب الفصل إدراجاً للحال على معنى المفعول لأجله ؟

من وراء كل ذلك تُطلّ علينا عدسة الإيقاع في (حدّث قال) غيرُ ما في (حدّث فقال) ولك أن تفكك كلتا العبارتين إلى مقاطعها القصيرة والطويلة ، ولك أن تُناظر، ثم أن تسلّم بالأمر تسليماً ، ولا عليك أن تقف على الحركة أو تقف على المقطع الطويل المُشْبَع . هو هذا الذي نروم .

وهو الذي نعنيه عندما نذهب إلى أن البحث المستقبلي مطالب بالغوص على مكاشفة التحليل المتكامل عن طريق تفسير تفكيكي لبنية اللغة الاختزالية التي ابتكرها محمود المسعدي .

لقد وقفت آليات التحليل الأسلوبي عند حد إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع، أي عند استثمار التناظر الحاصل بين جدول الوحدات الدالة وجدول الانتظام . ولكنّ خصوصية الكتابة عند محمود المسعدي إذا صَاهَرْنَا بينها وبين نظريته في الإيقاع أوحت إلينا بمشروع تفسيريّ جديد يربط الأداء الدلالي بأنساق التركيب ، ويجمع آليات التعبير إلى آليات الاختزال ، ثم يكشف ما احتجب من علاقة بين حيثيات الإدراك وأدوات التأويل.

ومنطق الفرضيّة المنهجية أنّ كتابة محمود المسعدي تتناضد فيها بُنَى ما فوقَ النَّظم ، أو لنقل هي البنية « فوقَ- المقطعيّة » . ومنْ تقاطع هذه بالبنيتين الأوليين يتولّد الإيقاع .

تلك نواة مشروع تفسيريّ يشخّص الظواهر بأدوات مجهرية عالمة وسيُفضي قطعاً – إذا ما حَسُنَ تصوّره وسَلِمَ إنجازه – إلى تحليل المسافات القائمة بين البنى السطحية والبنى العميقة في كَل جملة أدائية من جمل محمود المسعدي ، وعندها سنكتشف على

وجه الدقّة شبكة المنظومات المحدّدة لآليات التأويل .

ذلك أننا أمام تجربة على غاية من الخصوصية : تفرّدت بابتكار إبداعيّ لم يكن سهلا أن يَنفذ إلى أسراره النقّاد. فبعضهم طاف به طوافاً . وبعضهم توسّل إليه بالمجاز يحكي به عنه . ومن القادرين من إذا تحدّث عنه حاكاه حتّى لبَوسعنا أن نتحدث عن أصداء خطاب المسعدي في الخطاب النقدي الذي كتبه النقاد عن أدب المسعدي .

هي ظاهرة أخرى: ظاهرة الإسقاط الفني الذي يدفع بالكلام إلى أن يتساقى فيه الموضوع والمحمول كؤوس الشعرية تتقاطر ندىً .

ذلك أن الكتابة عند محمود المسعدي طافحة بالشعرية تكاد تلازم هذه على قدر ما هذه تستدعي تلك استدعاء.

لقد سبق أن رأينا كيف أن الأستاذ محجوب بن ميلاد بفكره الفلسفي الأصيل وبحسه الأدبي الوافد إليه من ثقافات غنية بالأدب وبالتراث وبالفلسفة - الإسلامية منها وغير الإسلامية - قد عزا القيمة الفنية لرواية السد وهو يقدّمها إلى القارئ منذ ظهورها أوّل مرة إلى ما فيها من مهجة شعرية بالغة .

ورأينا أن عميد الأدب العربي طه حسين قد كان واضح الحكم شديد الحسم إذ قطع بأن السد رواية تمثيلية رمزية جاءت على صياغة الشعر إن لم يكن كله منظوماً فبعضه من النظم وسائره من الشعر كما فهمه جيل من الشعراء الفرنسيين المجدّدين.

ثم رأينا الأستاذ توفيق بكار - وهو الناقد العليم بأوجه الحداثة الإبداعية والخبير بأضرب الحداثة النقدية - كيف يحلل مكوّنات الشعرية المستأثرة بأدب محمود المسعدي ونهجه في الكتابة انطلاقاً من دراسته كتاب « حدّث أبو هريرة قال ...».

إننا هنا بحضرة شيء جديد .

اليوم يثار إشكال يتجاوز حدود الجنس الأدبي ويشمل القضايا الإبداعية أنَّى كان مأتاها على الصعيد الإنساني:

هل أن عهد الشعر قد وَلىَّ ؟

وهل دخلت الإنسانية عصر الرواية دخولاً لا نكوص بعده ؟

وهل بقيت آمالٌ في أن يتعايش الشعر والرواية في عصرِ ثقافةِ الصورة ؟

ليس سياقُنا هذا متيحاً للإفاضة ولا المقامُ سامحاً باستيعاب السّؤال في كل امتداداته، ولكنّ تجربة الكتابة عند محمود المسعدي بتراثها وخصوصيّتها تحضّنا حضاً على التفكير في آليّة بحثيّة جديدة قد تُعِينُ على تشخيص جانبٍ من الجدل حول الرواية والشعر . وفي البدء ننطلق من وجهةٍ محدَّدة فيها التسليم وفيها المصادرة وغير غريب عنها جدل الاستدلال : أنَّ ما ينساق إليه كثير من المنظرين في باب المقارنة بين الرواية والشعر وخاصة في باب البحث عن قول حاسم إنْ كنا الآن في عصر الرواية أم في زمن الشعر لهو مبنيٌّ على خطأ جوهري ، وربما على سوء تفاهم ثقافي إن لم نقل على التباسٍ فكريّ خطير .

إن الشعر في جوهرة كما يتراءى لنا - هو عبارة عن إبداعٍ لغويّ يَتوسل بالخيال ، أم الرواية فهي إبداع تخييليّ يتوسّل باللغة .

هذه حقيقة .

لا يغفل الناس عنها إلا تعقّد عليهم الأمر حتى ولو كانوا من مَهَرة النقاد أو خاصّة المبدعين ، وما لم نتبصرّ بهذه الخصيصة من خصائص الإبداع الأدبي فسنظل نجّلد المعرفة جلداً ونسوم العلم بخساً ، وسنظل نحن أبناءَ حضارة الشعر وثقافة البيان ومرجعيّة الإعجاز نَجلد التاريخ جَلداً .

إن إبداعية الشعر هي إبداعيّة الدوال المُخَيِّلَة .

وإن إبداعيّة الرواية هي إبداعيّة المدلولات المُخيَّلة.

في الشعر تَتَضايف الدوال بتضايف البنى التركيبية .

وفي الرواية تتضايف المدلولات بتضايف أنساق الدلالة.

الشعر يجيز لك نسيان معناه ولا يغفر لك نسيان لفظه، والرواية تحاسبك على الصور التي شَخَّصَتها لك فأقامتها في ذهنك مقام الوقائع كما لو أنها عالم حقيقيّ مكتفٍ بنفسه .

هنا - وهنا على وجه التحديد - يقفز إلى ذهننا

جميعاً أدب محمود المسعدي : هل تراه من الضرب الأول !

أم هل ترى يَصّدق عليه الضرب الثاني !

هو بلا جدل وبلا خلاف شيء يتطابق عليه هذا وذاك ، هو خطاب تَرَكَّبَ علي إيبستيميّةٍ مزدوجه :

الأنساق واللغة من خلال حضور اللغة .

ثم الأنساق واللغة من خلال غياب اللغة .

لو جاز لنا أن نرتّب ما قدمناه ترتيباً يجعله إطاراً مرجعياً لدراسة الكتابة عند المسعدي وضممناه إلى ما أسلفناه من مشروع تفسير يستخدم جهاز البنى العميقة والبنى السطحية ويستعمل آليات التأويل لأمكننا الجزم بأن الإيقاع هو مفتاح المَغَالق وبأنه سرّ الأسرار في تجلية المحتجب .

فلو اتجه البحث هذه الوجهة وانتحى من المناهج ذلك المنحى فسنحصل على ثمار علمية في مجال النقد الأدبي يكون للّسانيات فيها بعض الفضل . ويومها سنقول : هذه هي غراماتولوجيا الكتابة عند محمود المسعدي ، وهذه هي مصفوفتها الهرمينوطيقية ، أو سنقول – درءاً للذرائع وإيثاراً للسلامة – هذه آجرومية الفن الأدبي عند أديبنا وهذا علم تأويله. ■

الهوامش :

١) محمود المسعدي : الإيقاع في السجع العربي – محاولة تحليل وتحديد ، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس ١٩٩٦ . وهو ترجمة للكتاب الذي أصدره الناشر نفسه سنة ١٩٨١ والذي يعود إلى رسالة جامعية أعدها المؤلف في جامعة السوربون بإشراف المستشرق رجيس بلاشير وأجيزت للمناقشة في مارس ١٩٥٧ ، ويذكر الأستاذ محمود المسعدي (ص ٢٠٠) أن اهتمامه بالإيقاع يعود إلى فترة دراسته (١٩٣٣ – ١٩٣٦) منذ تلقى عن المستشرق ستانسلاس جويار دروساً في العروض .

راجع : ستانسلاس جويار : نظرية جديدة في العروض العربي ، ترجمة منجي الكعبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٦ .

٢) المتخصص في الكتابة عن محمود المسعدي وعن أدبه هو الدكتور محمود طرشونة ، كما حرص على تزويد النقاد بالمتابعة التوثيقية الدقيقة . راجع له :

أ – الأدب المريد في مؤلفات المسعدي ، تونس ط٣، ١٩٨٥ .

ب – مباحث في الأدب التونسي المعاصر ، تونس ١٩٨٩ .

٣) سلسلة حلقات أسبوعية بثتها التلفزة التونسية في قناتها السابعة ابتداء من ١٧ جانفي ١٩٩٧.

٤) محمود المسعدي : السدّ ، شركة النشر لشمال إفريقيا ، تونس ١٩٥٥ ، حملت الصفحة الداخلية إضافة دقّقت العنوان بعبارة ز رواية في ثمانية مناظرس. اشتمل الكتاب على مقدمة أولى كتبها الأستاذ محجوب بن ميلاد وعلى مقدمة ثانية كتبها الأستاذ الشاذلي القليبي. وصدرت الطبعة الثانية عن االدار التونسية للنشر سنة ١٩٧٤ ، ألحقت بنص « السد » المقدمتان ، وأضيف مقال الدكتور طه حسين (ص ٢١١–٢٢٨) وتعليق المؤلف عليه (ص ٢٤٧ – ٢٧٢) وتعقيب طه حسين على الرد (ص ٢٢٩ – ٢٤٦) .

٥) محمود المسعدي : تأصيلا لكيان ، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله ، تونس ١٩٧٣ ، وهو مصنّف ضمّ مقالات ومحاضرات وافتتاحيات وترجمات ، من بينها البحث المقدّم إلى مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في دورته الثالثة بالقاهرة بين ٩، ١٥ ديسمبر ١٩٥٧ ، ص ٥٣ –٦١.

٦) دار المعارف ، سوسة – تونس ، ١٩٩٦ .

٧) المرجع ، ص ١١٩ .

٨) المرجع ، ص ٨٠ .

٩) المرجع ، تباعاً : ص ٢٧–٥٦–٥٩–١١٩ .

١٠) المرجع ١١٩ .

١١) ورقات ثقافية ، الصحافة ، تونس ع ١٢٧ ، ٣ جانفي ١٩٩٧ ، ص ٣ حوار الدكتور مصطفى الكيلاني .

١٢) على سبيل الشاهد لا الحصر :

– جمال الغيطاني : الزيني بركات ١٩٧٤ ، التجليات ١٩٩٦ .

– صلاح الدين بوجاه : مدونة الاعترافات والأسرار ١٩٨٥ ، التاج والخنجر والجسد ١٩٩٢ .

- فرج الحوار : الموت والبحر والجرذ ١٩٨٥ ، النفير والقيامة .
- رفعت سلاّم : إشراقات ١٩٩٢ .

١٣) مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٧ ، ص ١٢ .

١٤) تأصيلات لكيان ، ص ٤٠ ، والشاهد مقتبس من حديث به محمود المسعدي إلى مجلة « الندوة » ونشرته في شهر فيفري ١٩٥٦ (ع ٢ ، س ٤) وكتاب السد يومها طُبِعَ ولم يوزع بعد .

١٥) انعقد المؤتمر بتاريخ ٩ ديسمبر ١٩٨٣ ، تولت الباحثة حسناء الطرابلسي بوزويتة ترجمة النص إلى اللغة العربية تحت عنوان « ما الحياة ؟ » (حوليات الجامعة التونسية ع ٣١ ، س ١٩٩٠ ، ص ١٣٥ - ١٤٧) ثم نشرت مجلة « المدارس الصادرة عن مدينة العلوم بتونس ترجمة أخرى لم تَذكر مَن أنجزها ولم يقع الإشارة فيها إلى الترجمة السابقة (ع ٤-٥ ، س ١٩٩٥ ، ص ٤٢-٥٤) وصدرت في جريدة لابريس بتاريخ ١٨ فيفرى ١٩٩٤ مقتطفات من المحاضر تحت عنوان « اُلجِنـَةُ والحَيُّ ».

١٦) ط ١ ، منشورات نعمان ، كندا ، ١٩٨١ . ط ٢ ، أركنتار ، مطبوعات اليونسكو ، باريس ١٩٩٤

١٧) المرجع : ص ١٣ .

١٨) المرجع : ٢٩ .

١٩ المرجع :ص ١٠ .

٢٠ المرجع : ص ١١

٢١) محمود المسعدي : مولد النسيان ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، ط ٣ : ١٩٨٦

٢٢ محمود المسعدي : حدث أبو هريرة قال ، سلسلة عيون المعاصرة ، دار الجنوب ، تونس ، ١٩٨٤ (ط ٢ في السلسلة).

٢٣) المرجع : ص ٣٧ .

٢٤) المرجع : ص ٤٢ .

٢٥) المرجع نفسه .

٢٦) السد ، ط١ ، ص ١٠-١١ .

٢٧) المرجع : ص ١١-١٢ .

٢٨) محمود المسعدي : الإيقاع ، ص ١٦٠ .

٢٩) المرجع : ص ١٦٤ - ١٦٥ .

٣٠) المرجع : ص ١٨٧ .

٣١) محمود المسعدي : أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني ، المباحث ، ع ١٢، مارس ١٩٤٥ ، تأصيلا لكيان، ص ٢١-٢٨ .

٣٢) محمود المسعدي ، المباحث ، جوان ١٩٤٤ ، تأصيلا لكيان ، ص ١٥-٢٠.

٣٣) محمود المسعدي : « في الأدب » ، الصباح ، تونس ، فيفرى ١٩٥١ ، تأصيلا لكيان : ص ٣٦ - ٣٧ .

٣٤) بلا حدود ، الحلقة الأولى ، راجع أعلاه الهامش عدد ٣ ، وقد حاوره رجل الإعلام القدير فرج شوشان . يقول محمود المسعدي فيما يقول : « أما ما ذكرت عن مراحل تعليمي من الكتّاب إلى الصادقية إلى السربون فتلك مراحل مغامرة وجودية لم أكن منفرداً بها في عهدي (...) كانت مغامرة الحياة بالنسبة إلى كل تونسي أنه ينشأ في عائلة لها هُويّتها الإنسانية: فيها عنصر الانتساب العربي وعنصر الإسلام».

٣٥) فاروق شوشة : عذابات العمر الجميل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ١٩٩٢، وجاء في الصفحة الداخلية بعد العنوان الأصلي التدقيق التالي : « سيرة شعرية » ، ص : ٤٣ - ٤٧ .

@ Mahmoud MESS
Le Barrage,
Préface de Jacques Berque , traduction et introduction par Ezzedine Guellouz, Arcantère, éd. Unesco , Paris , 1994 .
** Mahmoud MESSADI
La Genèse de I'Oubli, traduit de L'arabe par Taoufik Baccar
Beit Al- Hikma, Carthage, Tunis, 1993.AAA

كمال ابو ديب

يعاني، يكتنه، يعابث، يستعيد، يرتعش في

صَدْمَة / هَزَّة الاستعارة

أو جماليّات الانتهاك وبنية الإلصاق والإضافة

أو

مغامرات الخيال الربربيّ

أعني البربريّ مع الاعتذار – لكنّ البربريَّ هنا هو الجميل الطليق الأصيل فلِمَ تعتذر ؟ 1988-2090 ؟؟؟

كمــال ابــوديـب *

شذرات فواتح

* في كل نص إبداعي ، بل في جوهر الخلق ، فجوات ترشح ثراء ودكنة * وبهاء .

هل للكتابة النقدية أن تحتقن هي أيضاً بالفجوات ، وتظل ترشح ثراء ودكنة وبهاء ؟

وما حدود الكتابة النقدية ، وحدود غيرها من الكتابات؟ وما العلاقة بين الكتابة والحياة ؟ هل نحيا لكي نكتب أم نكتب لكي نحيا ؟ وبين الوهم والواقع : هل نتوهم ما نكتبه أم نكتب ما نتوهمه ؟ وهل ثمة حدود فاصلة بين هذه الأمور كلها ؟ أليس مشروعا أن نلغي الحدود بينها ونخلق فضاءات متناسجة ، متوالجة ، يلغ الوهم فيها الحقيقة ، والحياة الكتابة ، والشعر النقد ؟ على تبادل بين الفاعل والمفعول في كل هذه الجمل؟ فتنتج نصوص جديدة كل الجدة ، مختلفة كل الاختلاف ، ويمرئي الخيال المنتهك نفسه في مراياه المتوالجات ؟ ثم نحتفي في ذلك كله بالاختلاف والانتهاك ؟

** كتب هذا النص في صيغة أولى عام ١٩٨٨ ، وقد قضيت ١٣ عاما أتأمل فجواته وأحاول أن أسدّها . ثم أدركت أنها محاولة فاسدة. فالفجوة في تكوين كل شيء هي مكمن الإبداع وسحره ، وغواية فتنة الخلق .

لكن ، املأ (و/ ه) ها إن شئت (نّ / م)

*** إلى الصديقات والأصدقاء في اليمن والبحرين ، ال ذين \ لواتي منحن للروح ملاذا في زمن الاختناق ، فتركن لها أن تنفلت في غواية الحرية ، ونعمة المحبة ، إلى زمن لن يكرره زمن .

وإني لأكاد أدوّم في نشوة انتهاك زائغة ، وأنا أهدي هذه الهزّة أيضا إلى صديقة نائية، رحلت في وردة تيه لا أراها . هل قلت : وردة تيه؟ هه هه هه هه هه !!!!!

" وما أدراكم ما الدكنة ؟ إنها عبق لونها.

ثم فاتحة مكتملة

كما في الرواية ، كذلك في النقد : جميع الأسماء

* أستاذ (بروفيسور) من سوريا، أستاذ كرسي الأدب العربي والنقد في جامعة لندن.

والعلاقات الشخصية والمواقف التي ترد في هذا النص باستثناء (معظم) الشعراء والنقاد المقتبسين، لا وجود لها في الواقع. وهي مخترعة خصيصاً لأغراض هذه الدراسة . وإذا حدث أن تطابق بعض هذه الأسماء مع أسماء بشر (رجال ونساء) موجودين في الواقع (ممن أعرفهم وأعرفهن أولا أعرفهم – ن)، فإن ذلك محض مصادفة غريبة ، وجمحة من جموحات الخيال المغامر. وأودّ أن أعتذر مسبقاً عن أي حرج أو إزعاج قد يسببه ذلك لأحد أو أحدة . فمقتضيات الكتابة لها أولوية على مقتضيات الحياة .

-1-

1- حين قام ابن المعتز ، في نهايات القرن الثالث الهجري ، بمحاولته الرائدة لدراسة البديع كان يبتكر مجالاً تصورياً جديداً : أن يسعى الناقد إلى اختزال بنىً ثقافية – فنية كاملة ، تترامى على مدى قرون من الزمان ، في حيزات تصورية محددة ويقبض على مكوناتها الجوهرية واعياً عناصر التغاير والفروق التي تنتصب فيما بينها . ثم أن يسعى إلى تكثيف التغاير في مفاهيم ، وفي مصطلحات مائزة لها ، تصبح حوامل لما تنتجه العملية التاريخية عبر قرون من العبور البطيء، اليومي ، في رؤى بشر حقيقيين : في تساؤلاتهم ، ومواقفهم من العالم ، ووعيهم لذواتهم ولتراث متشكل عريق ، وللهواجس التي تسكن أرواحهم في علاقتها بهذا التراث ، وبالحاضر الذي يعيشون ، وبالمستقبلالذي لا يملكون نعمة أن يروه .

وكانت علامة الاختراق ، والاكتشاف ، والريادة هي أن ابن المعتز استطاع أن يميِّز فضاءين تصوريين – فنيين متغايرين ، ينتمي أحدهما إلى العالم المتراكم الراسخ ، وينتمي الآخر إلى عالم ضربته أعاصير التحولات واشتباك الثقافات وتداخل الحضارات وتنازعها ، وتمازجها وتنافرها ، لقرن كامل من الزمان ولبعض القرن قبل أن تتهدّج في لجة الصراعات مترقرقة نحو حالة قريبة من القرار : سمّى ابن المعتز الفضاء الأول، على طريقة سابقيه ، كلام العرب وطريقتهم . وسمّى الفضاء الثاني ، على طريقة سابقيه أيضاً ، البديع (١) . لكنه ، على غير ما طريقة سابقة، حدّد الفضاء الثاني بفعل إبداع نقدي شخصي ، وسوّره بأسوار ، وسيّجه بسياجات. وخارج الأسوار والسياجات ترك الكثير الكثير مما هو فتون وأبّهة وثراء في لغة الإبداع . وداخل الأسوار والسياجات نصب خمسة نُصُبٍ شاهقة قال إنها وحدها مكونات البديع وأعمدة هيكله وركائز بنيته .

خارج الأسوار ترك ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، وتغلغلت في نسيج فن التعبير العربي وما تزال، أنهاجاً كالتشبيه والكناية والتعريض. وداخل الأسوار نصَّب ابن المعتز أنهاجاً في التصور والتعبير كانت أيضاً في لحمة الكلام منذ أن كان الكلام ، لكنها – في عرفه – لم تغلغل في نسيج فن التعبير العربي ، بل لألأتْ مثل درر فريدة متناثرة على مسافات في مساحات هذا النسيج ... غير أنها في انقلاب الأزمنة ومناخات التحول صارت الخرزات العادية التي ينتظم منها عقد الكلام ، بل صارت الخيوط الحقيقية المشكِّلة لنسيج الكلام.

2 - وكان أولَ الأنصاب، في الهيكل الجديد، نهجٌ في التصور والتشكيل ستمر الأيام لتثبت أنه سيظل أول الأنصاب في كل كلام تالٍ. وإنه لأولُ الأنصاب ما يزال في ما تحتشد به الآن معابد الشعر والكلام وبشكل خاص في ما سأسميه « قصيدة الحداثة ». أما اسم هذا الأول من الأنصاب فإنه «الاستعارة».

لم يسمها ابن المعتز أول الأنصاب، بل سماها ما هو أبدع وأغزر نبضاً بالحياة وأبلغ قدرة على جلاء دورها المانح للحياة . سمّاها « أم الباب » ، أم البديع . إنها مدخل الهيكل وإلهة سدنته الحارسين، والرحم المولِّد لرائديه .

وكأنما كان طيف هيكل ما يرود ذهن ابن المعتز

وهو يصف هذه الأم ، فكان أولَ ما خطر له من تجليات لها تجلٍّ في لغة روحية ، ماورائية ، سماوية هي لغة النص القرآني الذي وصف فاتحته بأنها « أم الكتاب »، ليدل بهذه الأمومة للمقدس على أن هذا المنهج التصوري مكوِّن من مكوِّنات لغة المقدس، بل مكوِّن جوهري.

وكان بين ما جلاه فكر ابن المعتز، في دراسته للإستعارة ، الإحساسُ بالهيجان الداخلي المكبوت لديه (لكن الذي سينفجر فيما بعد لدى ناقد آخر هو الآمدي) أمام ما سأسميه الآن « صدمة الاستعارة » . هيجان وقلق ، بل غضب وانتعاظ أخلاقي وفني ، احتجاجي باسم التراث، باسم الفضاء الأول الذي هو « طريقة العرب وكلامهم »، وباسم مفاهيم وتصورات مشروطة مكيَّفة أنتجها العيش في تاريخ للكتابة والإبداع يسحب أثقاله على الذهن والشعور والتصور ، ويحدد لها مسارها ، آتياً من عراقة القرون ومنجزات الماضي القريب، بل والحاضر الراهن أيضاً.

وكانت « صدمة الاستعارة » فاتحة ، وتجسيداً، وتأوّجاً لفعل التحديث وهاجس الحداثة في الشعر العربي. وإنها لَكذلك ما تزال ، كما سأسعى إلى أن أجلو في هذا البحث.

3- بين ابن المعتز وعبدالقاهر الجرجاني يمتد قرنان من الزمن . وقرنان من الزمن مساحة شاسعة بأية مقاييس . غير أن شسوع المسافة يَضْمُر في تواشج رؤية هذين الناقدين لشيء واحد : عظمة الاستعارة - كونها أم الباب وأم الكتاب ، وكونها المجسِّدَ الأول للصدمة التي تحدثها هواجس الحداثة وقلق الابتكار والابداع في نهر البقاء الذي يمثِّله التراث الثقافي - التصوري - الفني للأمة .

وبين ابن المعتز وأرسطو إلى الوراء تمتد قرون لا أحصيها في الزمن . وعند بدء هذه القرون أعلن أرسطو أن الاستعارة علامة على العبقرية . وبين ابن المعتز والجرجاني وسدنة النقد الحديث قرون أيضاً من الزمن إلى الأمام لا أحصيها . وعلى رأس الخيط من هذه المسافة الشاسعة تتعدَّد إعلانات المعلنين من ريتشاردز والسرياليين من معاصريه ، إلى آخر صوت جهير في النقد ، أن الاستعارة جوهر الشعر والإبداع فيه .

4- إلى هذه الأصوات، أضمُّ صوتي في الدراسة الحاضرة ، غير أنني لن أنازع أياً منها وسام أفضل عبارة لاقطة ، مثيرة، لوصف الاستعارة وتتويجها أميرة لأنماط التصور الفني، بل سأكتفي بتمييز ظاهرة تحتل مركز واسطة العقد بين الظواهر التي تتألق في قصيدة الحداثة ، ووعي الحديث لحداثته ، وعلاقته باللغة والعالم ، والنهج الذي يسلكه في التعامل مع اللغة والعالم : مع الكلمات والأشياء، والتجربة ، وغياهب النفس وتجليات الأعماق في معطيات وموجودات وتصورات وهواجس . والظاهرة التي أعني هي اختراق الاستعارة في النص الحديث / الحداثي جدرانَ الحواجز كلها التي أقامتها بين تصنيفات العالم وأشيائه وكلماته قرونٌ طويلة من الفكر الفلسفي والنقدي والعلمي ، وتجسّدها في تكوينات فذة جديدة، تنقرن ضمنها أشياء ، ومفاهيم ، وكلمات، في علاقات باهرة في لامنطقيتها، ولا معقوليتها، ولا خضوعيتها للقوانين التي طوَّرها الفكر فيما سبق لما هو «مقبول» أو «معقول» أو «مفهوم» أو «قابل للإدراك بعد إعمال الفكر» إلخ... وسأجلو هذه الاستعارة الاختراقيّة، هذا الفكر، الوعي، الخيال، المنتهك في لغة شعر الحداثة ، محاولاً تحديد أبرز صور تجليه، ومقترباً بتردد قلق من أبوابه الموصدة في محاولة لاكتناه آليات انتهاكه والبحث عن إمكانيةٍ لعقلنة لاعقلانيته . وسأسمي الظاهرة، من منظورين متقابلين، باسمين مختلفين: من منظور النص المتكون ومبدعه «بنية الانتهاك» ومن منظور المتلقي والنص الذي يمور في وعيه « صدمة الاستعارة ».

غير أنني أود أن أؤكد أن ما سأفعله له طبيعة الاقتراب المكتشف، المتلمس للملامح الأولية، والمتقرِّي لبوابات الدخول.(وإني ، وأيم الله ، لمولع أغرب الولع

بتقرّي بوابات الدخول أيا كانت موصداتها) .

ولست أطمح الآن إلى انتاج بحث متقص مستوفٍ، مع أن إنجاز مثل هذا العمل سيظل بين أبعد الطموحات التي تخامر البال وتغويه بالاكتناه والتسآل.

5- ليس تاريخ الخيال المنتهك بحديث أو معاصر ، بل إنه ليضرب في أعماق تاريخنا الشعري. في الشعر الجاهلي ، تنبثق، هنا وهناك، ائتلاقات فذة منه. وفي شعر ذي الرمة تغدو الائتلاقات أحياناً خيوطاً من الضوء، وفيضاً مؤقتاً . غير أن تحوّله إلى فيض دافق مستمر لا يكتمل ويتشكل إلا مع الشعراء العباسيين وأواخر أسلافهم ، من مثل أبي الهندي والوليد بن يزيد .

وفي شعر أبي تمام يصبح الخيال المنتهك فارس الإبداع الأول، وساحر الكلمة السيد. وتنفجر «صدمة الاستعارة» أمام أحداق الذاهلين ، وتغدو في نفوسٍ حوّلها تراكم المعرفة التقليدية إلى بنية مغلقة، وتكوين جيولوجي راسخ لا ينفذ إليه النسيم ، كابوساً حقيقياً. فيصرخ الآمدي ، مثلاً، من أعماق روحه صرخةَ مَن هزّه الانفجار ورأى الكارثة بأم عينيه وأذنيه:

« وشعره (أبي تمام) لا يشبه أشعار الأوائل ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة » .... « وحسبه بهذا خطأً وجهلاً وتخليطاً وخروجاً عن العادات في المجازات والاستعارات » .. « إستعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب » (٢)

وتدير القرون دواليبها، وتعود قرون الاستعارة الصادمة والخيال المنتهك إلى تجويفاتها في الرؤوس ، وتستقر شهوة الإبداع في أشكال جامدةٍ ، ثم يأتي « الإحياء » فينبثق من ركام الموت الخيال المدجن المستريح، وقواعد الأداء المحافظة المعقولة، والشعر الذي يتمثل أوج طموحه في أن ينال القبول . هكذا يكون شوقي، مثلاً، مسحاً لنتوءات الانتهاك وصقلاً للسطح الباقي إلى درجة الالتماع . غير أن القرون لا توقف حركتها، وتهبُّ ، على حين فجأة ، رياح لا تطلعُ من قبور الابتعاث بل من زوايا الأرض المفتوحة الأربع . وتتدفق اللغة، والفكر، في تيارات جديدة تجرؤ على السؤال ، والتجاوز ، والابتكار. وبمائة عامل وفاعلية وسبب (مما لا أنوي مناقشته الآن) يستعيد الخيال المنتهك ألقَ أجنحته الفارهة القوية ، ويطعن برماحه الأمامَ: الفضاءَ الخفي المجهول، وغياهب المناطق المحرمة في النفس ، والفكر ، واللغة ، والوجود الإنساني ، والشعر . وينجلي الغبار فإذا حالة جديدة لم نألفها من قبل ، وإذا مناخ طازج طري ، وإذا لغة شعرية جديدة ، وإذا فارس سيد جديد يجول ويصول هو عينه فارس الخيال المنتهك وقد استوى اكثر شباباً ، وأينع ثماراً ، وأشدّ قوة في الصدمة ، وأعظم ولعاً بالانتهاك والاختراق . وإذا ، أيضاً ، فضاء جديد : فضاء مكهرب احتدامي تئزّ فيه ذبذبات التوتر والقلق والابتكار ، ومن كل عرق من عروقه ، التي لا تكاد تشكل نسيجاً متناغماً حتى الآن ، تنبعث صدمة الاستعارة وهزّة لذّتها الشبقيّة.

6- هكذا هو فضاء الحداثة الآن . وفي هذا الفضاء سأطوّف ملتقطاً بعض يانع الثمار ، وبضعة من الخيوط المتألقة . وسأبدأ الآن باستخدام العين الراصدة ، واللغة الواصفة ، وأتخلى عن لعبة منازعة الخيال المنتهك وسام تجليه في لغة الشعر لأمنحه للغة النقد . سأكتب عن الانتهاك بلغة تقف عند حدود المحرّمات ، وأكتنه الصدمة بلغة تهدهد وتمسّد ولا تحدث الصدمات . فذلك إلى طبيعة العمل النقدي أقرب، وبمتطلبات الكتابة التحليلية أشد وفاء . لكن أتراني أقدر على كبح جماح شهوة الانتهاك في دمي ؟ أشك شك اليقين ! وبعونه أستعين ، ولهديه أستكين . ولنبدأ بأول الثمار والبكر بين الخيوط المتألقة مع هذا النص لأدونيس :

<u>رسائل</u>

" يهبط الليل من شرفات الفضاء
ويجلس في حيِّنا
هرماً ، شاحبا،

معه تجلس البيوت وأحلامها
تترامى على صدره ،
وتغازل عُكّازه (٣) "

إنها صدمة الاستعارة الهاجمة من بنية الانتهاك . الآمدي الذي صرخ أمام « أخدعي الشتاء » أما كان يغمى عليه تماماً لو فاجأته وهو في شارع عريض « شرفات الفضاء والليل يهبط منها حاملاً عكازه » ؟ بلى . كان يغمى عليه . وكان يصرخ دونما شك: « ألم تسمعوا بطريقة العرب ونهج كلامهم ؟ ما الذي تفعلون ؟ منتهكون . منتهكون . منتهكون . » وكنا نقول: « ونِعْمَ هُمُ المنتهكون ، الذين يبدعون ما لا تعلمون ».

الآمدي فقط ؟ وألف ألف خيال معاصر سيصرخ الصرخة نفسها . غير أن صراخهم لن يغيّر شيئاً . إن للفضاء منذ هذه اللحظة التي ابتكرها أدونيس لَشرفاتٍ وإن للّيل لعكّازاً ، وإن الليل ليهبط من الشرفات ويجلس في الحي فتقوم البيوت إليه وتجالسه. ويتسامرون ، ويتندّرون ، ويتعاشقون. من ؟ لقد قلت : الليل والبيوت التي تلُح عليه أن يلقي بعكازه جانباً ولا يظل على أهبة الرحيل .

ذلك أن الخيال المنتهك هو ، في الجوهر ، خيالٌ مدى تطوافه اللانهايةُ واللا بداية ، وفضاؤه سديم هيولي لم تتشكل فيه الأشياء بعد ، ولم تتجمد وتتقولب منحشرة في فصلات (أو مقولات) وتصنيفات جامدة تقيم بينها حدوداً صارمة . الخيال المنتهك يسبح في فضاء لا حدود له ولا حدود فيه، يتناول معطيات العالم السديمية في أحوالها الهيولية ويغمس أنامله في دمائها ويبدأ ، مرتعشاً أو هائجاً ، ليناً مدغدغاً أو عاجناً ضاغطاً ، برسم خطوط أولية فيها، ثم بتشكيل هيئات منها ، ثم بتكوين بنية جديدة تتحوّل هي فيها إلى مكوّنات جديدة ، وتدخل في علاقات طرية، وتكتسب صورة كلية مرئية : إما بدرجة معقولة من الجلاء ، أو بدرجة لا معقولة من الغياب، أو بدرجة هي ما بينهما ، أو وراء ورائهما. ليّن ونديٌّ عجين العالم الذي يبدأ الخيال المنتهك بتشكيله . وهو قد يلتفت إلى ما تحضنه ذاكرة العرق والذاكرة الثقافية التي ترسبت فيها من تشكيلات، وما صنعته وأقرته من علاقات ، وقد لا يلتفت. إذا التفت فلكي يعيد تعجين التشكيل وتشكيل العجين ، محوِّراً أو مغيراً أو ناسفاً مدمراً ، ثم مركبًّا محيرّاً . وإذا لم يلتفت فإنه لا ينبض فيه عرق خوف ، ولا يخشى من سلطة فنية ، أو ثقافية ، أو لغوية ، أو تصورية . إنه ، في لحظة إبداعه، ينتهك وحسب ، واعياً أو غير واعٍ لدلالات الانتهاك ، لكنه يمنح أولوية للإخلاص للحظة الخلق ، لا للقواعد والعقوبات والهواجس التي يفرزها في سوى روح المبدع كلُّ نظام متشكل راسخ سلطوي .

ومن هذا العالم السديمي ، وبفعل الخلق المستغرق في ذاته ، تخرج الأشياء : كلُّ ما فيها قابل لأن يكون كلَّ شيء آخر ، مما هو فيها ومما هو ليس فيها . يخرج الليل هرماً شاحباً ويجلس في حيِّنا . يخرج هابطاً من شرفات الفضاء ، وتخرج البيوت لتجالسه وتجلس إلى جانبه أحلامها لحظة ، ثم ترمي بنفسها على صدره وتغازل عكازه ... أعطنا دفء التحوّل أيها الحلم ولذّة أن نكون . فأنت موطن الأشواق وماء تحققها .

في هذا العالم المتواشج ، الواحد ، كل شيء قابل لأن يندفع لعناق كل شيء آخر . ومن هذه القابلية والتواشج الذي لا على مثال تتشكل عناصر بنية الانتهاك وتنبع صدمة الاستعارة . وإذا كان الفضاء يصبح ذا شرفات في هذا النص فإنه ، في شروط التكوين ذاتها ، قابل لأن يصبح حديقة في نص آخر . وإذا كانت له هنا شرفات ، فإنه قادر على أن تصبح له وردة :

أغنية إلى ميت

" دم يقطر الآن من وردة الفضاء
من حروف النحاس ومن كلمات الحديد ،
وموعظة الكيمياء
ليس موتي كموتِكَ ، هذا
موت أوهامنا ،

دمه الآن سجَّادة للسماء . " (٤)

الدم هو دم الميت . والوردة وردة الفضاء . تحوّل آخر بديع . وكما تتحول الأشياء فيكون ثمة وردة للفضاء ، تكون ثمة حروف للنحاس ، وكلمات للحديد ، وموعظة للكيمياء . بل تكون هناك أيضا للسماء سجادة . وتكون هذه السجادة دمه . تنقلب علاقات تكوين العالم القديم ، حيث كانت السماء سجّادة مزخرفة (كما لا بد أن يكون ابن المعتز قد رآها). تصبح السجّادة مصلّياً والصلاة سجادة . الدم سجّادة تسجد عليها السماء . لنتصور : دمه يقطر من وردة الفضاء ودمه يصير سجّادة للسماء . صورة مذهلة ، تلغي كل ما يمكن أن يكون قد ترسب في الوعي المتوارث من حدود بين الأشياء ، وتنشئ عالماً جديداً تتواشج فيه المكوّنات كلها ، أياً كانت مصادرها وطبيعتها ، ومهما كانت العلاقات بينها غير قابلة للتمثل من قبل العقل أو الوعي المتمنطق بأسلحته القديمة . وتتكون من هذا الفعل الإبداعي الجديد بنية انتهاكٍ متألقة و تفجأنا ، قبل كل شيء ، بصدمة الاستعارة.

وفي هذا العالم أيضاً ، يكون لغير الفضاء ولغير السماء من الأشياء ما لا يكون لهما في مناخ العقل المدجّن :

حالة نبع

" منفيٌّ هذا النبع ، ومنفى
للظامئ هذا الماء ، وهذا المجرى
في الكلمات وفي الأشياء
أيخون النبع ، أيمحو
ما يكتبه قيثار الماء ؟ " (٥)

يكون الإنسان منفياً في الوعي المسالم ، المحترم للحرمات . أما لدى الخيال المنتهك فإن النبع يصبح منفياً ، منفياً ومنفى . وهو منفى للظامئ . أي قسوة في هذا العالم؟ والنبع والماء منفيٌّ ومنفى في كلا الكلمات والأشياء . لا الأشياء تروي ولا الكلمات. لا الأشياء تجد موطنها فتعود من منافيها ولا الكلمات . وفي هذا العالم من التنائي يحار السؤال : قيثار الماء ؟ نعومة الصورة تخفف من صدمة الاستعارة : فالماء يرقرق مغنياً ، والغناء نغم القيثار . هكذا « تعقلن » الاستعارة . غير أن عقلنتها لا تجعلها أقل بكثير انتهاكاً للوعي المدجن من « وردة الفضاء » و « سجّادة السماء». إنها فقط أقل خشونة وأكثر إغواء .

أخيراً ، لنتأمل هذا الخيط الألق الأخير :

حالة غيمه

" غيمة من كلام
تبخَّر من جثث الأنبياء
وتغطي الفضاء " (٦)

الفضاء من جديد . لكنه هنا أقرب إلى صورته في العقل المهادن : إنه مساحة قابلة للتغطية ، وما يغطيه غيمة . تآلف وعلاقات معقولة، رغم الغلوّ في التصور. إنّ غيمه واحدة لا تستطيع أن تغطي الفضاء كله . لكن، لا بأس ، تكبر الغيمة وتنتشر وتتوالد فتغطي الفضاء . معقول . نفهم.

غير أن طبيعة الغيمة هي التي تفرز بنية الانتهاك وصدمة الاستعارة . الغيمة من كلام : والكلام يتبخّر؛ بل الغيمة تتبخَّر صاعدة من جثث الأنبياء. معقولةٌ العلاقة : أهمٌّ ما « يفعله » الأنبياء هو الكلام : إنهم يتحدثون كثيراً (ولا يفعلون إلا القليل) . الأنبياء حرفتهم الكلام ، بل أبلغ من ذلك : هم يحترفون الكلام أحياء ، وحين يموتون لا يصمتون ، بل تحترف جثثهم الكلام كما فعلت أجسادهم قبل الموت . ذلك أن كلامهم يبقى يتردد ويتكرر ويكرَّر ويردَّد على ألسنة الملايين من أتباعهم ومريديهم . الأنبياء محترفو كلامٍ إذن ، وحين يموتون يظل الكلام يتصاعد من جثثهم . وفي فعل الخلق، تتحول « يتصاعد » إلى « يتبخّر » ، ويشكلِّ البخار غيمة تماماً كما يشكلٍّ بخار الماء غيمة . إضاءة جديدة إذن : الأنبياء ليسوا

محترٍ في كلام فقط، إنهم بحار من الكلام ، محيطات جياشة من الكلام . ومن ماء بحارهم يتبخّر الكلام فيشكل غيوماً هائلة فيغطي الفضاء – العالم . الأنبياء، هكذا، يغطون الأرض ويغطون السماء . إنهم يطوّقون كل شيء ، يقفلون العالم على كلامهم الذي ينثُّ ويملأ مسامَّ الوجود كله .

« غيمة من كلام » بنية انتهاك بالغة الثراء ، إذن . طاقة تعبيرية هائلة حين نبدأ بتفكيك أسرارها. لكنها، مع ذلك ، ليست ، أكثر من « غيمة كلام» ، من استعارة صادمة ، كلام بكلام .

7- سأتوقف الآن لأرصد بعض السمات وأنظمها بلغة تحاول أن تكون دقيقة.

حين نعاين البنى السابقة ، بمكوّناتها الاستعارية المنتهكة الصادمة ، من وجهة نظر لغوية صرف الآن ، تبرز خصيصة أساسية : هي أن بنية الاستعارة في جميع النصوص هي .. لنتأمّل :

« شرفات الفضاء »
« أحلام البيوت »
« صدر الليل »
« عكّاز الليل »
« وردة الفضاء »
« سجادة السماء »
« حروف النحاس »
« كلمات الحديد »
« موعظة الكيمياء »
« قيثار الماء »
ثم
« غيمة من كلام »

والأخيرة ، في الواقع ، بنية إضافة مُقَنَّعة نسبياً . نزيل القناع عنها فتصير : « غيمة كلام » ، ذلك أن « من » فيها تدل على المادة التي صنعت منها الغيمة (وهي ليستّ « من » الابتداء ، مثلا) . والشيء المصنوع من مادة بينه وبين المادة علاقة إضافة . لنقارن :

باب الحديد = باب من حديد
حروف النحاس = حروف من نحاس
ثوب الحرير = ثوب من حرير

مع ذلك يمكن ، حرصاً على الدقة ، أن نقول إن الصيغة (X من Y) صيغة إضافة على مستوى الدلالة ، لكنها صيغة إضافة من الدرجة الثانية على مستوى نظم التراكيب (Syntax)

أسجّل الظاهرة من جديد ، و أعمقّ تأكيدي على تميزُّها : في النصوص المدروسة ، تتشكل بنية الانتهاك في صيغة طاغية هي صيغة الإضافة . ويغلب أن تكون هذه الصيغة إضافة من الدرجة الأولى ، لكن يحدث أحياناً أن تكون إضافة من الدرجة الثانية .

هذا وصف سليم (أو أظنه سليما ، والله أدرى) لما يحدث في النصوص التي درستها . ترى ما الذي نحتاجه لكي نحوّل هذا الوصف السليم لنصوص محدودة إلى قانونٍ من قوانين التصور والتشكيل والتركيب في قصيدة الحداثة ؟

ما نحتاجه ؟

بسيط .

عمل تحليلي أشمل ، إحصائي الطابع ، يتناول بالتحليل الدقيق ١٠٠٠ نصّ حداثي .

فإلى مثل هذا العمل ، لكن لا إلى ألف نصّ . تريدونني أن أقضي بقيّة عمري في كتابة هذا البحث ؟ لنكتفِ بنماذج ، بل سأكتفي بنماذج، وأترك لكم أنتم بقية أعماركم للبقية . لكن ، قبل أن ننطلق ، سأبرز نقطة أخرى على قدر من الأهمية .

إن السمة الثانية لبنية الانتهاك هي أنها قد تتشكّل في صيغة **تجسيم أو تشخيص** . لنتأمل :

« يهبط الليل »
« يجلس الليل »

« تجلس البيوت »
« تجلس أحلام البيوت »
« الليل هرم شاحب »
« تترامى أحلام البيوت على صدر الليل »
« الليل يحمل عكّازه »
« أحلام البيوت تغازل عكّاز الليل »
« السماء تسجد »
« النبع يخون »
« النبع يمحو الكتابة »
« قيثار الماء يكتب »

أخدعَيَّ الشتاء " ؟ لهما صرخ الآمدي ؟ فليتعال الصراخ ويغطّ الفضاء الآن ، وليبكِ العرب اندثار طريقتهم في الكلام . لقد ورثهم عرب آخرون أبلغ إعراباً وفصاحة ومغامرة ، وأبعد أشواقا ونزوعا ، وألذُّ أحلاما وأشد انتهاكا .

8- أمامنا صيغتان حتى الآن إذن ، تتشكل فيهما بنية الانتهاك : الإضافة ، والتجسيم والتشخيص . سأسميهما : الإضافة والأنسنة والتشيىء (أو ، لأحيي ثالث أركان البديع عند ابن المعتز: « الشّيْئَنَة » ❖ .

وكلاهما بحاجة إلى تتبع – إلى التحليل الشامل ، الإحصائي ، وما تبقى من العمر .

الآن يمكن أن نبدأ العمل . ولعلّنا أن ننهيه في القرن الثالث والعشرين . وبه نستبين .

وسيتم العمل ، مبدئياً ، على عينة « معقولة » رغم أن مضمون العمل ومادته هو «اللامعقول» . مفارقة ، أه ؟ والعينة ستتألف من خمسة نصوص لخمسة شعراء كلهم ضاربون في مفازة الحداثة ، وإن كانوا على أقدار مختلفة من الضلالة والهداية ، والبراءة والخباثة ..

9-1 عبدالعزيز المقالح

9-1-1

" من يقاسمني نشوة الله
يرج من عفن الوقت
من خبز هذا الخراب
ويدخل في عصف هذا الرماد
ومن يرتدي شجراً من هباء
ويقضم حنظلة الندم الأخويّ
ويرحل عن عالم ورقيٍّ الوجوه ؟ " (٧)

9-1-2

" أوهمتْ شجر القلب أنا حبيبان ،
ان أصابعها تتلمَّس صوتي على البعد ،
تقرأني في الخيال ،
وتبحث في كلماتي عن الوجع المترسِّب في الكبد – العين .
لكنها أخلفت وعد جُرحي
وطارت .

إنه الحلم لا يكتم السرّ
يستدرج الكلمات البعيدة
ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلّوع
ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر
يزجرها
يا لورد الشفاه التي أوهمتني
تعرّت أمامي
ونامت على كتفي ." (٨)

تتزايد نسبة الاستعارة من هذا النمط في شعر المقالح كلما تقدّم الزمن على الخط البادئ عام ١٩٦٠ والمتصل حتى هذه اللحظة من عام ١٩٨٨ . وما يحدث في شعر المقالح ليس فريداً : إنه عين الخط الذي يتنامى في شعر الحداثة على مدى هذه السنوات كلها . كأنما الحداثة بدأت تماهي نفسها جزئياً بالاستعارة المدهشة الغريبة ، وتماهي تأثيرها في البنية الثقافية واللغة الشعرية بصدمة الاستعارة . ألتقط هنا نماذج

متفرقة :

3-1-9

"... افتقدناك ،

ارملة الفجر تجلس في الحزن ،

تسأل عنك ،

ولا تتقبلّ فيك العزاء

هي الآن تخبز للجائعين رماداً

وتكتب :

ما أقبح الأمس

ما أقبح اليوم

ما أقبح الـ...

يا وحيد المسافات والجرح

أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل

تكتب :

إنّا فتحنا لك الصبح قبراً

فتحنا الظلام لأهلك قبراً

وصارت بلادك مرثية وقصيدة . " (٩)

ثمة صور متألقة في هذا المقطع ؛ صور معقدة ، صادمة ، تنأى عن تكوين الصورة لدى ، لنقل مثلاً ، أحمد شوقي أو علي محمود طه أو ، حتى ، صلاح عبدالصبور ، نأي تراث ثقافي عن آخر . واللافت في هذه الصور أنها تنسج من لحمة الاستعارة (؟؟؟) وتتمحور حولها . واللافت أيضاً أن أشدَّ الصور – الاستعارات – إيغالاً في الغرابة والابتكار هي التالية :

« أرملة الفجر تجلس في الحزن »

« أرملة الفجر تجلس في طبق فوق مائدة الليل تكتب » ويأتي بعدها إغراباً « فتحنا لك الصبح قبراً »، « فتحنا الظلام لأهلك قبراً » ثم في آخر السُلّم « أرملة الفجر..تخبز للجائعين رماداً ».

ما هو جدير بالإبراز أنّ أعلى درجات الغرابة في تشكيل الاستعارة تتجسّد لغوياً في صيغة الإضافة « أرملة الفجر » ، « مائدة الليل » ، وأنَّ ما يليها يتمثل في عملية أنسنة وشيئنة للموجودات : « تجلس في الحزن » ، « فتحنا الصبح قبراً » ، « فتحنا الظلام قبراً» (تحويل للمجرد إلى محسوس، أو تحويل للأشياء عن طبيعتها المادية إلى طبيعة مادية مغايرة – كما في الاستعارات الثلاث الأخيرة وفي « تخبز للجائعين رماداً») .

11 – محمود درويش

قصيدة بيروت

" تفاحة للبحر. نرجسة الرخام

فاشة غجرية . بيروت . شكل الروح في المرآة.

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهب ، وأندلس وشام .

فضة . زبد . وصايا الأرض في ريش الحمام .

وفاة سنبلة . تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت.

لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمي ... وتنامُ ...

...

...

تفاحة في البحر . امرأة الدم المعجون بالأقواس .

شطرنج الكلام .

بقية الروح . استغاثات الندى .

قمر تحطمَّ فوق مصطبة الظلام .

بيروت . والياقوت حين يصيح من وهج على ظهر الحمام

حلم سنحمله . ونحلمه متى شئنا . نعلّقه على أعناقنا

بيروت زنبقة الحطام.

وقبلة أولى . مديح الزنزلخت . معاطف للبحر والقتلى

سطوح للكواكب والخيام
قصيدة الحجر . ارتطام بين قُبَّرتين تختبئان في صدرٍ ...
سماء ثاكل جلست على حجر تفكر .
وردة مسموعة بيروت . صوت فاصل بين الضحية والحسام
ولد أطاح بكل ألواح الوصايا
والمرايا
ثم ... نام ." (١٠)

بين هاتين الحركتين ، وهما الأولى والأخيرة في القصيدة ، يتشكل نسيج متدفق ، مضطرب ، فوار ، مرير الغنائية ، متقاطع تقاطع شطرنج الكلام مع نفسه ومع اللغة الأخرى ومع العالم . وتتميز الحركتان بكونهما إلى حد كبير نسيجين من الصور المتلاحقة . أما النص ما بينهما فهو كالبحر مُسطّح ، خفّاق ، رجراج ، لكنه يميل إلى البقاء على زرقة تتغير درجاتها بين خضرة شاطئية ودكنة في اللجة . النص - ما بين الحركتين - يعلو فيه صَخَبُ الكلام وتنحسر الصورة إلى درجة بارزة بالقياس إلى حركتَيْ المفتتح والاختتام. غير أن شيئاً ، بل شيئين في الواقع ، يبقيان لافتين للنظر : على قلة الصور النسبية ، تتخذ اكثر الصور إحداثاً للصدمة شكل استعارة الإضافة وأنسنة الموجودات . وبهذا المعنى تكون خصائص الصورة في الحركتين الأولى والأخيرة مستمرة في تكوين جسد النص المترامي ، مختلجاً ، متخافقاً ، ما بينهما .

لنرصد ، أولاً ، استعارات الحركتين الأولى والأخيرة :
أولاً : استعارة الإضافة .
ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة

أولاً : استعارة الإضافة :
١) « نرجسة الرخام » ، « رائحة الغمام » ، « وصايا الأرض » ، « وفاة سنبلة »، « تشرد نجمة » ، « شكل الروح » .
٢) « فراشة غجرية » ، « دمي ينطق » ، « تنام على دمي» .

ثانياً : استعارة الأنسنة والشيئنة :
١) « امرأة الدم » ، « شطرنج الكلام » ، « استغاثات الندى » ، « مصطبة الكلام » ، « زنبقة الحطام - احتمال » ، « مديح الزنزلخت - احتمال » ، « قصيدة الحجر »
٢) « الدم المعجون بالأقواس » ، « الياقوت حين يصيح»، « حلم نعلقّه على أعناقنا » ، « معاطف للبحر»، « سماء ثاكل جلست على حجر تفكر » ، « وردة مسموعة - احتمال » .

ومن الجلي أن نمطي الاستعارة يتقاطعان في استعارة واحدة أحياناً ، كما هي الحال في « استغاثات الندى »، « مصطبة الظلام » ، « مديح الزنزلخت».

حين نعاين النص ما بين الحركتين ندرك ، كما أشرت ، انخفاض نسبة ورود الصورة . لكن من الشيق أن عدداً كبير من الصور الواردة على أية حال تنتمي إلى النمطين المناقشين هنا . وسأكتفي برصد استعارة الإضافة عبر النص كله كخطوة أولى :

طعم الخريف / رصاص البحر / وعاء القلب - احتمال / قامة الأغلال / عنقوداً من القتلى = عنقود القتلى / يد الفصحى / نافذة من اللهب = نافذة لهب / كيس من سحاب = كيس سحاب / رغبة الكلمات / أغصان الحديد / درجات الفجر / فرساً من الياقوت = فرس ياقوت / عباءة الكابوس / فردوس الدقائق - احتمال / طحلب الأيام / شجر الخرائط / حليب الروح / جغرافيا دمكم / سماء عيونكم / حقول أيديكم/

في قصيدة تشغل سبعا وعشرين صفحة كثيفة ، تمثل الاستعارات المرصودة نسبة وسطى بالمقارنة مع نصوص أخرى . لكن الدالّ في الأمر هو نسبة هذه الاستعارات إلى العدد الكلي للصور . وهي نسبة عالية جداً ، لا يفوقها شيء إلا عملية الأنسنة ❖❖ التي

وصفتها فيما سبق والتي تستحق أن تفرد برصد إحصائي الآن لاستكمال عملية التحليل المبدئي .

" من مطرٍ بنينا كوخنا – احتمال / الريح تحفر قبرنا على الصلصال / الزمان الرخو / دمنا يتسلَّق الجدران / يسرقنا شارع وموشَّح / لنقيس أجساداً محاها البحر عن أجسادنا / سال القلب / كي نزن الشمال بقامة الأغلال / مال الظلُّ عليَّ كسَّرني وبعثرني / يد الفصحى ❖ / أدعو الأرض جمجمة – احتمال / أطوي المدينة / تكسّرت روحي / ويسلمني الغزاة إلى القصيدة / إن هذا البحر يترك عندنا آذانه وعيونه / ينمو الجرح فوق الرمح / أمتطي درب الشآم / صدى الأجراس يجيئني صداً / العروق مليئة بالقمح – احتمال / أنظف لغتي من الماضي ومنهم / رغبة الكلمات ❖ في تغيير صاحبها / الفجر الذي سيشقُّنا عما قليل / كسرت شظاياها كؤوس الشاي / أرى مدناً من الورق المسلَّح بالملوك وبدلة الكاكي – احتمال / يأتي سادن الصنم الوحيد – احتمال / والهواء يُرى ويؤكل مثل حَبِّ التين / نطقت بها افريقيا / البحر ... إذا غضب يحمر / البحر مال على دمي – احتمال / الحرب تثقب ظلَّنا / منظر البحر الحزين / ارتدت أجسادنا المحراث / الربح يحكمنا ، يشرِّدنا ... يسرق لحمنا ويبيعه – احتمال / اقتصاد يهدم الإنتاج كي يبني المطاعم والفنادق – احتمال / مقعد في ريش عصفور – احتمال / جبال تنحني للبحر / غزالة مذبوحة بجناح دوري – احتمال / غيمه تخون الناظرين / يتقاسمان الليل / الصدر يتنفَّس الأمواج / العنُق الذي يُشرَب/ الكوكب المالح / علَّقنا كواكبنا على الأسوار / سنرقِّص الساحة ونزوِّج الليلك / سنوقظ الأرض التي استندت إلى دمنا / نرشُّ فوق جنونهم أصواتنا / الريح اقتلعت جنوب الأرض من أضلاعنا / وخيَّمْنا على الريح التي اختنقت هنا فيكم / حفّت مفاصلنا منا فيكم / فيرتد الصدى بلداً / فيرتد الصدى جسداً من الأسمنت /

حين نضيف هذه التكوينات الاستعارية إلى ما ورد في الحركتين الأولى والثانية منها، ندرك بسرعة أننا أمام نسيج لغوي مثقل (بل مُشبع؟) بالتصورات والتشكيلات الإستعارية . كما ندرك أن النمط الطاغي للاستعارة هو هذا النمط الذي يؤنسن الأشياء والمادة والمجردات والعالم ويجعل كل ما فيه ينبض بالحياة والفعل والحركة والمبادرة والقدرة على التشابك والتداخل والتفاعل مع كل شيء آخر فيه . إننا أمام عالم هو للمرة الأولى في تاريخ الثقافة العربية ، الإنسان – هو جسد مكبَّر لجسد الإنسان الأصغر . إنه الـ microcosm منتشراً في الـ macrocosm الإنسان الأصغر منتشراً في الإنسان الأكبر . العالم الأصغر منتشراً في العالم الأكبر . أي أننا أمام انقلاب تصوري مذهل في علاقة الإنسان بالعالم.الإنسان ، هنا ، مركز العالم ، وللمرة الأولى .

وحين نضيف إلى شبكة التصورات الاستعارية في النص جميع أنماط الصورة الأخرى (التشبيه ، مثلا) الواردة فيه ، ينجلي أننا أمام نصّ مثقل حتى الإشباع هذه المرة بالصورة الشعرية . غير أن هذه اللفتة تنقلنا إلى مجال للدراسة أوسع ليس من غرضي في هذا البحث الدخول فيه. فهو يستحق بحثاً مستقلاً مستفيضاً .

11-1 تتجاوز الاستعارة في قدر كبير من شعر محمود درويش النماذج التي وردت في « قصيدة بيروت» من زاويتين اثنتين :

١- درجة البعد بين منبع كل من الطرفين فيها من حيث المادة (طبيعة / إنسان) وصعوبة تبيّن العلاقات التي تربط بين الطرفين ، ثم

٢ – تعقيد الصيغة اللغوية التي تتشكلّ فيها الاستعارة ومساحة الفضاء الذي تحتله في النص وطبيعة التأثير الذي تمارسه على تشكيل بنية النص لغوياً . وقد تكون استعارة الإضافة ، من هذه الزاوية الثانية ، أضيق الصيغ اللغوية التي تتشكّل فيها الاستعارة وأضعفها تأثيراً على بنية النص لغوياً . فهي ، إلى حد بعيد ، عملية إقحام فورية لمكوّنين لغويين (علامتين أو دالَّيْن) في إلصاق مباشر ؛ وبسبب التكوين الدلالي

والتركيبي لاستعارة الإضافة ، فهي لا تتطلب مقتضيات عديدة ناتجة عنها على محور التراصف ، أي على محور النمو الخطي الأفقي للغة .

إن « بيروت ... نرجسة الرخام » أو « استغاثات الندى » تكتمل دلالياً وتراكيبياً (syntactically) بمجرد حدوث عملية الإقحام : « نرجسة / الرخام ؛ استغاثات / الندى » . وقد يكون لهذه الخصائص لاستعارة الإضافة الأثر الأعظم في شيوعها ، بل طغيانها ، في قصيدة الحداثة . فهي اختيار « سليم » « سهل » يكفي أن يحقق شروط النسيج الإيقاعي على مساحة ضيقة لكي يكون قابلاً للرصف في نسيج الجملة ، ولا يعقّد النمو الإيقاعي أو التراكيبي (أو النحوي) للجملة ، أو يخلق تكويناً لغوياً « مشربكاً » معقّداً يفرض على الشاعر قيوداً معوّقة في عملية التشكيل . كما أنه لا يبطيء عملية التشكيل فيوقف السيلان الانفعالي - التصوري للنص ❖❖ .

وليس من قبيل الصدفة أن استعارة الإضافة تغزر في النصوص التي تستسلم إلى درجة أكبر لسيلان انفعالي - تصوري لاتتحكم فيه ضوابط صارمة ، وتقلّ في النصوص ذات الطبيعة الصارمة نسبيا، مع أنها طاغية في كلا النمطين ، على مستوى الإطلاق ، في شعر الحداثة .

أما الصيغ الأخرى التي تتشكل فيها الاستعارة فهي ، بشكل عام ، أشدُّ تعقيداً وتقييداً للإمكانيات المتاحة للشاعر لتكوين المحور التراصفي . كما أنها تشغل فضاء أرحب ضمن بنية النص ، وقد تصل أحياناً حدّ أن تشغل الحيزّ الكامل للحركة أو المقطع في نص شعري مقسَّم إلى حركات أو مقاطع محدودة الطول .

وبين نماذج هذه الحالة ، التشكيل الاستعاري التالي في قصيدة محمود درويش « لحن غجري » :

" قمر جارح
وصمتٌ
يكسر الريح والمطرٌ
يجعل النهر إبرة
في يدٍ تنسج الشَجَر ."

تقترن صورة القمر في الذهن ، والثقافة ، بعشرات الأشياء : من الجمال إلى الحزن، ومن الألوهية إلى التيه الكامل . لكن اقتران القمر بأداة جارحة لا يقع في إطار المألوف . مع ذلك ، القمر هنا جارح . غير أن هذه ليست أبعد الاستعارات في هذا التكوين المتشابك . ثمة أيضاً

« الصمت» . والصمت أيضاً يقترن بعشرات الأشياء. ويحدث أن يُتَخَيَّل جسماً مادياً يكسره الكلام: « كَسَرَ الصمتَ المطبق سقوطُ الساعة عن الحائط» أو « كسر الصمت المطبق انفجارُ كلماته الراعدة » . لكن أن يتحول الصمت نفسه إلى أداة « تكسر » أشياء أخرى ، فانه أمر لا يدخل في سياق الاستخدام المألوف للغة . وأكثر من ذلك : الصمت هنا لا يكسر شيئاً عادياً صغيراً قابلاً للكسر؛ فيكون كسر الصمت له « معقولاً » ، قابلاً للتمُّثل في إطار علاقات منطقية محددة . بل إن الصمت ليكسر الريح والمطر ! الريح والمطر ؟ أليس كل منهما ذروة من الصخب ، والعجيج ، والأصوات التي تدمِّر الصمت ، أو تكسر الصمت ؟ بلى . لكن ذلك لا يهم ، فعمل المبدع ليس أن يرصد العالم في تركيبه المألوف وعلاقاته المتعارف عليها . عمله أن يقلب نظام الأشياء، أن يفجرِّ اللغة الراكدة المستكينة ، والنظام التصوري الذي تصنعه الثقافة وتورِّثه فنرثه جميعاً ، وهكذا ، إلى أبد الآبدين .آمين . هكذا يقلب النصّ نظام التصور المقبول . يصبح الصمت هو الذي يكسر الريح والمطر . كيف ؟ إذا حاولنا إيجاد علاقات منطقية تعقلن « الحدث » ، فإننا نكسر (أو ندمرِّ) روح العملية التصورية - الإبداعية في قصيدة الحداثة، وفي نص محمود درويش هذا أيضاً . قد يخطر لنا أن نقول : إن الريح تمثلِّ سلسة صوتية متّصلة ، والمطر يمثلِّ سلسلة صوتية متصلة . وتوقف الريح والمطر هو « كَسْر » لهذه السلسلة . من هنا يكون

« معقولاً » أن نقول : « إن الصمت الذي هو توقُّفٌ هو كَسْر للريح والمطر » . معقول ، فعلاً . غير أن هذا التعليل المنطقي البارد يدمِّر الطاقات الحقيقية في الصورة ويحوّلها إلى عملية ذهنية باردة .

وحين يستمر النص لينسب إلى الصمت فعلاً آخر، تزداد الفجوة : مسافة التوتر (كما أسميتها في بحث حديث العهد عن « الشعريّة ») اتساعاً. فالفعل الجديد اكثر استحالة ، وتنعدم فيه حتى إمكانية العقلنة التي توفّرت في الاستعارة السابقة . وهو ، أيضاً : أكثر تعقيداً وعمق تأثير على بنية الجملة . « يكسر » كان يتطلب مفعولاً به فقط ، أما الفعل الجديد « يجعل » فإنه يتطلب مفعولين . ولا تكتمل الجملة بالمفعولين إلا في حالات قليلة ؛ وفي حالات كثيرة تتطلب لواحق للمفعول به الثاني ، أو على الأقل ، تسمح بأدراج لواحق به عن طريق الوصف مثلاً . وذلك ما يحدث فعلاً في النص .فالصمت :

« يجعل النهر إبرة في يدٍ تنسج الشجر »

الصمت يجعل النهر إبرة !! لو سمع الآمدي هذا الكلام وهو في قبره لَغَرَسَ النهرَ ، عفواً ، الإبرة ، في شريان قلبه التاجي وارتاح من عذاب اللغة والشعر والشعراء . كيف يحوّل الصمت النهر إلى إبرة ؟ أي علاقة ، منطقية أو غير منطقية ، يمكن أن تكشف في هذا الكلام ؟ إجابتي أنا : لا شيء. وهذا جوهر العملية الاستعارية المطورة هنا . غيري قد يفذلك الأمر : النهر خيط طويل ، إذا تصورناه صامتاً لمدة طويلة يصبح ناحلاً كالإبرة ؛ أو نظرنا إليه من بعيد يمكن أن يبدو كالإبرة . كلام معقول . لكنه فارغ تماماً. هراء .

غير أن انتحار الآمدي سيكون أكثر تأكُّداً حين نتركه يسمع بقية الجملة : إبرة في يدٍ!! . النهر إذن تمسك به الآن يد . تصورّ !! يد مثل يدي ويدك ، يدي التي لا تكاد تستطيع أن تمسك هذا القلم الذي به أكتب إلا لزمن قصير ، تحمل النهر ، تمسكه ، تقبض عليه ، تقلّبه بين أناملها ، وتضحك على منظره البائس قليلاً ثم تغرزه في الشجر لتنسج تنسج تنسج . تنسج ماذا ؟ بل لقد أخطأت التعبير . سأبدأ من جديد . «ثم تغرزه في ... تنسج منه الشجر » . في أي شيء ؟ لا أعرف . لعلني أخطأت من جديد . أحاول ثانية : « ثم تغرزه في الفضاء تحيك شجرة ... شجرتين . ثلاثاً ... عشراً ... مئات الأشجار على ضفة النهر الجميل السارح في واديه غير آبه لشيء » . حسناً . لقد استطعت أخيراً أن أتصوَّر الأمر . لكن هل تصوَّرتَ الأمر أنتَ مثلي ؟ هل رأيتَ في حياتك إبرة تنسج الشجر ؟ أنا لم أرَ . مسكينٌ أنـا . هـل رأيتَ نـهـراً يصـبـح إبـرة ؟ وهـل رأيتَ (سمعتَ؟) الصمتَ يصبح إبرة ؟ وهل رأيت نهراً هو إبرة تنسج الشجر ؟ وهل رأيتَ الصمت يجعل نهراً إبرة يضعها في يدٍ تنسج الشجر؟

أنا لم أرَ . وآمل ألاّ أرى . فمن المؤكدَّ أنه سيُغمى على . لن أستطيع تجمُّل الصدمة . صدمة الاستعارة أقصد (مع أنني قد أنتشي بالهزّة) . ومن قال إن قلبي من حجر ، أو أنه أشدُّ صلابة من قلب الآمدي؟ بل إنه لأرَقُّ وأكثر هشاشة . وإمّا أردتم يقيناً :

" فاسألوا لبنى وأترابَها
كف فاحَ القلبُ بالألمَ
يومَ غَنَّيْنَ و(قد) حانَ النوى ،
« الثواني جَمَراتٌ في دمي »
فَلَكَمْ أدْماهُ مِنْ وَتَرٍ
ولكم أضناهُ مِن نَغَمِ

إن قلباً لا يُطيق نوى
ليُقضيَّ العُمر في سقم
مازجا دمعَ الهوى بدمٍ
عَلقَمُ الذكرى يَكفنـُّهُ
وجحيم الوقتِ والنّدمِ / كدت أقول « التوق » فهو خليس الوقت ومرآته .
مازجاً دمعَ الهوى بدمٍ "

(أتساءل الآن إن كان أجمل وقعاً وأشدّ إيلاماً أن

أضع « مازجاً دمع الهوى بدمٍ » ، هنا – هنا – أو أبقيها هنـاك حيث تنتهك بنية التشطير والتخميس عَلَنَاً. أوَلسنا في جماليات الانتهاك ؟ لماذا نفعل ما لا نعط. عفواً ، نعط ما لا نفعل ؟ أوَليست هذه مشكلة العرب ؟ والرجال ؟ والنقّاد ؟ وماذا عن النساء والناقدات والحكام ؟ وإلخ. ؟ أتراني أوضح الأمور أكثر مما ينبغي ولا أترك شيئاً لذكاء القارئ الوهميّ (تقصد القارئ أم الذكاء، يا خبيث!!) أترى الإضمار أجمل أم الإشهار ، والتلميح أم التصريح ؟)

ألتوق ؟ الوقت ؟ مرآة ؟ الدمُ ؟ ما علاقة ذلك كله؟ لبنى ؟ أترابها ؟ ألنّوى ؟ أين كنتُ وأين أنا الآن ؟ آه .... حسناً ، كنتُ أحدّثكم عن الصدمة ، بل الهزة . لَنَعُدْ إذن ، فلقد كانت هذه بين أقسى هزات العمر وأحفلها بالمرارات (وما ألذَّ – أحياناً – قسوة الهزات!!!)

الصدمة ؟ ها نحن إذن نعُود إلى لحظة البدء : « صدمة الاستعارة ». والسحر في ذلك كله أنني سأصاب بالدوار والإغماء إذا رأيت نهراً يصير إبرة في يد تنسج الشجر ، لكنني لا أصاب بالدوار والإغماء حين أقرأ صورة محمود درويش :

« الصمت يجعل النهر إبرة في يد تنسج الشجر »

بل يملأني ما كان عبد القاهر الجرجاني سمّاه « هزة وأريحية » . إنه لَسحر صدمة الاستعارة . صدمة الإبداع الفنيِّ في ذروة جميلة من ذراه . بل لأنها الهزة التي تتماهى بهزّة نشوة الجسد في لحظة الانخطاف الجنسية . ألم تقرأ رولان بارت ؟ مالك ؟

أما السؤال المبرّح في النقد : وما علاقة هذه الصورة ببنية النصّ ؟ وما وظيفتها ضمنها ؟ وهل هذه وحدة عضوية ؟ و ... إلخ... فإن الإجابة عليه ليست من وظيفة هذا القسم من الدراسة الحالية . وستؤجل الإجابة إلى سياق اكثر ملاءمة في هذه الدراسة أو ، ربّما ، في غيرها مما سيأتي : في قرن قادم من العمر .

في هذا النص نفسه استعارات أخرى تستحق الرصد ، مع أنها أقل فاعلية على جميع المستويات التي حددتها بداية هذه الفقرة . « بِنْتُ خرجت تشعل القمر»، « حلم مالح » ، « صوت يحفر الخصر في الحجر » ، « اذهبي يا حبيبتي فوق رمشي أو الوتر »، « حائط سابح» ، « موت يشتهينا»، وأخيراً «وبنت خرجت تلصق الصور فوق جدران جثتي » التي تعيدنا إلى استعارة الإضافة . منذ متى كان للجثة جدران ؟ ذلك ما لا أعرفه ، وما لا يعنيني أن أعرفه . أعرف فقط أن صدمة الاستعارة تفاجئني من جديد وتمنحني ، رغم رائحة الجثة وعفونة الموت ، وخوفي من الصور التي تلصقها البنت، الهزة والأريحية اللتين ذكرتهما قبل قليل . لكن لنعد إلى استعارة الإضافة الآن بل ، الأفضل ، لنتوقف الآن . لقد تعبت ، وأخذتْ مني الصدمات مأخذها . وتكاد حساسيتي لمتعة الاختراق والانتهاك والافتضاض لبكورية اللغة أن تكهم . ليمضِ زمن أستعيد فيه رهافة الحسّ والشهوة، ثم أستأنف البحث والتأمل والكتابة . ذلك خير لكلينا أنتِ وأنا .

-2-

12- تكون السمة الأكثر طغياناً وبروزاً ، والأعمق دلالة ، لشعر ابن المعتز أنه كان يشيئن العالم : يحوّل النابض بالحياة ، المتوهِّج بالحركة والتدفق ، إلى جماد. يتناول فضاء من الاندفاعات والانبجاسات بحيوية الجسد وشبقية الروح ، فيعجنه بين يديه ويخرجه سلسة من الأشياء الجامدة، التي لا نبض فيها ولا روح ولا نأمة من حياة . أما السمة الثانية الطاغية والدالة لشعره فقد كانت طبيعة أشيائه : أكواماً من الدرر والأحجار الثمينة والنفائس، أكواماً نوادر لا تكاد العين العادية تقع على مثلها في الحياة . والسمة الثالثة الطاغية والدالة هي التكوينات التي تترسَّب وتتجلى فيها هذه الأشياء : تكوينات المحال ، تكوينات خارقة

تتراوح بين الباهر لندرة ما تراه العين أو تصطدم به في الحياة النّفس ، وبين الباهر لأنه ينتمي إلى ، بل يخلق ، عالم المستحيل.

ولقد كنت ، في دراسات سابقة ، اقترحت أن شعر ابن المعتز له نقيض من معاصريه هو شعر ابن الرومي. الأول يُشَيِّئن والثاني يُؤنّسِنْ. الأول مادته النادر الباهر والثاني مادته اليومي المألوف . الأول تكويناته تخلق المحال والثاني تكويناته تغري العين بالاستراحة إلى ما تألفه من عوالم وما تستطيع تتبع انحناءاته من خطوط .

غير أن هذا التعارض الذي يتشكل على مستوى تزامني له نظير يتشكل على مستوى تعاقبي توالدي . إن شَيْئَنَة ابن المعتز للعالم تقف نقيضاً لنموذج سابق عليها يؤنسن كل شيء في الوجود : هو شعر أبي تمام .

هذا التعارض له أيضا نظائره في مراحل تاريخية لاحقة ، بينها شعر الحداثة . إن التشيؤ كما أدركناه في الكتابة الغربية ، وفي الرواية الجديدة ، كما فسَّرها لوسيان غولدمان خاصة (١١) ، هو الوجه المطابق في الإنتاج الأدبي المعاصر لشيئنة ابن المعتز للعالم . وإن طغيان الأشياء الذي نراه يتنامى في الكتابة العربية المعاصرة ، وفي الشعر خاصة ، لهو أيضاً المطابق لشيئنة ابن المعتز . وفي مقابل ذلك ثمة شعر كثير ، وكتابات عديدة ، ما تزال تحتفي بالأنْسَنَة . في شعرنا بين أبرز النماذج بدر شاكر السيّاب وأدونيس .

1-12 لننسرب معاً إلى هذه الغلالة الشفيفة النابضة بالحياة التي يخلقها السيّاب ماءً تسبح فيه الطبيعة والأشياء والإنسان في انسيابية عذبة تجسِّد الحياة في إحدى اكثر صورها توحُّداً وحلولية ورقة :

أنشودة المطر

" عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء .... كالأقمار في نهرْ
يرجّه المجذاف وهْنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجومْ ...
وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيف
كالبحر سرَّحَ اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة وحشيّة تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر !
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطرْ ...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر...
تثاءب المساء ، والغيوم ما تزال
تسحُّ ما تسحُّ من دموعها الثقال . " (١٢)

يجسِّد هذا التكوين الصوري العجيب حالة من التوازن الكامل بين الإنسان والعالم ، بين الإنساني والطبيعي ؛ حالة تنبع من التداخل والتواشج والتوحّد الرحمي ، التي تربط بينهما وتحكم علاقة الإنسان بالطبيعة . كما يجسِّد أيضاً حالة من التوازن النابع من التواشج الرحمي بين الإنسان وأشيائه أولاً ، ثم بين مكوّنات الطبيعة المختلفة ، ثانياً . عيناك غابتا نخيل/ وحين تبسم عيناك تورق الكروم وترقص الأضواء / النشوة التي تستفيق في روحي تعانق السماء / والأطفال يكركرون في عرائش الكروم/ المساء يتثاءب، والغيوم تذرف دموعها . الإنسان والطبيعة يتبادلان نبض عروقهما ، كما تنبض في غور عينيك النجوم .

غير أن الإنسان وأشياءه ، أيضاً ، في حالة من التناغم الكليّ. عيناك السحريتان الجميلتان شرفتان

راح ينأى عنهما القمر والطبيعة تضفي التناغم على الإنسان وأشيائه (عيناك ساعة السحر / شرفتان ينأى عنهما القمر) / والمجذاف الذي يرجُّ النهر يرجه وهنّا في نعومة تمتاح من ، وتغذي ، التناغم الكلي بين الإنسان والطبيعة إلى درجة أن فعل المجذاف يحدث في اللحظة نفسها (ساعة السحر) التي يرصد فيها سحر العينين (رغم أن مثل هذا التكرار عادة مما يتجنبه الشعراء فإن نص السيّاب لا يتجنبه لأن بعده الدلالي بالغ الأهمية) . ورجّ المجذاف للنهر وهناً يتواشج مع نبض النجوم في أغوار الماء . واحد يولدّ الآخر . والآخر يعبر عن حركة الواحد. ومعاً يلغيان تناقض الزمن ويخلقان زمناً واحداً (الوهن منتصف الليل وساعة السحر ليست إياه لكنهما هنا يتوحدان). أما أشياء الطبيعة ومكوناتها فإن تناغمها لا يقل إطلاقاً ترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر / والمساء يسرّح اليدين فوق البحر / وفي البحر والمساء دفء الشتاء وارتعاشه الخريف / وأقواس السحاب تشرب الغيوم ، ثم تدغدغ أنشودة المطر صمت العصافير .

وحتى حين تنبثق صورة تشي بعلاقة من عدم التناغم بين الإنسان والطبيعة ، فإن جوهرها هو هذا التناغم ؛ الطفل يخاف القمر ؛ لكن الإحساس الذي يولدّه هذا الخوف هو هذه النشوة الوحشية التي تعانق السماء ، لا النفور والهرب والانقطاع بين الإنسان والطبيعة .

ويبلغ التواشج الرحمي ذروته في موقع مركزي من المقطع ، في الرحم منه تماماً ، وفي عبارات ضدية الطابع لكنها تؤكد التوحّد المطلق للإنسان بالعالم ؛ لازمنية هذا التوحد وأبديته وكليته :

والموت ، والميلاد ، والظلام ، والضياء

في هذه الحالة من التوازن الكلي ، التوازن الذي يتجسّد أبدع تجسيد في اختيار لفظة واحدة لكل مكوّن، ووضع فاصلة بين كل كلمة وأخرى، والبدء بالنهايات والتثنية بالبدايات ، البدء بالمظلم والانتهاء بالمضيء ، كما يتجسد أيضاً في التوحد الصوتي أو الكتابي بين مبتدأ كل ثنائية من هذه الكلمات : مـ وت مـ يلاد ظ لام ضـ ياء ثم يتجسد أخيراً في تطابق مواقع النبر على كل من الوحدتين الايقاعيتين المشكلتين لكل من المزدوجتين من جهة ، وعلى جميع الوحدات الإيقاعية المشكلة للبيت كله، من جهة أخرى :

« والموت والميلاد والظلام والضياء »

بوسع المحلّل القول إن نصّ السيّاب يصدر عن تصور عضوي للعالم – للعلاقة بين الإنسان وأشيائه والطبيعة ومكوناتها ، وأن المركز في هذا التصور هو الإنسان ؛ رؤية الإنسان للعالم هي مصدر التواشج بينهما ، وهي مصدر أنسنة العالم . والأشياء ذات وجود جزئي إلى درجة تقارب اللاوجود (الشرفتان والمجذاف فقط) وهي ، إلى جزئيتها ، مصهورة صهراً كلياً في الوجود الإنساني لا تنفصل ولا تستقل ولا تكتسب بروزاً خاصاً بها ولا تمثلٍّ نتوءات تفسد التناغم والصقل والانسيابية والتواشج التي تسم هذا الوجود العضوي الذي يحتل مركزه الإنسان ، بل الذي يشعُّ من الإنسان باتجاه العالم ويعتنقه ويضمه إلى المركز الإنساني .

بلغة أخرى ، بوسع المرء أن يقول إن فعل التوحد ، ورؤيا التواشج ، ينبعان من (ويولدّان في الآن نفسه) الإحساس بكون الإنسان في الطبيعة والأشياء ، وانحلال الأشياء والطبيعة في الإنسان . أنسنة الأشياء هنا عملية حيوية تفيض من ذوبان الأشياء في الإنسان أصلاً ، ولا تعني انفصاماً بين الإنساني والطبيعي ، أو الأشيائي والإنساني .

2-12
أدونيس

" يتقدم الزمن
على عكاز من عظام الموتى .
شفرة الأرق
تحزُّ عنق الليل .
جماجم تسكب الدماء
وجماجم تسكر وتهذي .
هل تتسَّخ النار
هل يحدودب الهواء ؟
الدخان غيوم
للغيوم شكل الرؤوس .
حروف من السماء
تنطبع على أشلاء الأرض
أوصى الأفق ابنَه الهواء
ألا يخرج اليوم .
أيام تلبس الغبار
لها قسمات الشيوخ .
فراشات تحترق
فيما تصعد سُلَّم النوم .
الرماد الأخير
يجلس ويأخذ البيعة . " (١٣)

هكذا تصبح الاستعارة عند أدونيس آلة كونية تعجن العالم كله ، الفضاء وما فيه ، العناصر الأربعة ، القوى الطبيعية الخارقة ، آلهة الشعوب القديمة، تسطِّح الأرض كفراش لامرأة يضاجعها ، وتكوِّر السماء على صدرها نهداً . تصير اللغة سيدة العالم فعلاً ، وخالقته فعلاً . ولا تبقى حدود عقائدية أو تطيرية أو أسطورية المنشأ بين اللغة وطاقاتها الحقيقية . تتحرر اللغة والخيال الخلاق من قمع قرون من الطغيان الديني والسياسي والاجتماعي، قرون كانت تسجن اللغة ضمن حدود الممكن الأخلاقي ، والسياسي ، والديني ، بل ضمن حدود المسموح الأخلاقي والديني والسياسي والاجتماعي . قرون جعلت اللغة ذاتها تبدو عجوزاً شمطاء عاجزة عن الانتفاض بحيوية الخلق وفيض اللهب الجنسي وسحرية القدرة على عجن السماء وخبزها رغيفاً أحمر شهياً لشفتين جائعتين . استعارة أدونيس الآن تشرخ تطعن تسفح دم القرون وتلغي كل مقيدات الرعب والإرهاب وتبعج بطن السماء كما تبعج بطن ضفدع نقناق في ماء عذب . لا تأبه . هكذا تجتاح شاعر يته الأكوان لتنتج ، بمنتهى الهدوء ، ودونما صخب أو إدعاء أو لفت للنظر ، هذه الصور الشاهقة كجبال السماوات السابعات ، التي تستحق أن تخصص بمصطلح مائز . وسأسميها : «الصورة الكونية » (Cosmological) :

" النهار ينحني
ولسماء تجلس القرفصاء
أما الشمس
فقد رضيت أن تكون عُكازاً
للشيخ – بائع الفاكهة . "

" شارع
هكل يتعكز على صلواته . "

" الرماد نفسه
الذي أكل الموتى
لا يتذكرّ أياً منهم .

تقول السماء إنها تهبط
وتمشي بين الناس ،
لعلها تفعل – لكنني لا أراها .

بخيوط من الورد
كانوا يربطون الموت
ويلقونه في أحضان الماء . "
" يأساً
ياد الهواء نفسه
أن يمدّ عنقه لأيّ قاتل

قطعان من الدم
ترعى وجه الأرض ."

" أشلاء رسوم على جسد الهواء :
انهم أطفال لبنان
يزينون كتاب الأرض وينقحون الأفق
لو أن البحر يشيخ
لاختار بيروت ذاكرة له ."

" لا يزال يتعلم كيف يرسم الفجر
سريراً يتمدّد عليه
..
حاول دائماً أ ن يتسلل تحت أقدام الريح
لكي يحاكي خطواتها . "

" أسمع أجراس الغبار
تدلى حزينة
من عنق الريح .
الريح - المرفأ الوحيد
المتحرك أبداً في اتجاه المجهول . " (١٤)

-3-

تنشأ التعارضات ، وينهار الزمن العضوي ، ويتشظى النص الشعري . تأتي موجة أخرى تضع اندفاعها على حافة المغايرة والتضاد مع شعر زمن مضى. تلهث ، تتقوّس ، ترتخي وتنتشر تلطم الرمال . وتبدو تشنجاتها مختلفة في بعض لهاث الزبد، مختلفة بحق . يطغي هاجس التجربة الشخصية والهمّ الفردي المتحرك في حيز العادي والمجاور للجسد ، القريب من العين . ينحسر مد البلاغية والجمالية المؤتّقة . تهمد غنائية الانفعال العالي ومديح ظلّه . تحلُّ العين ، للمرة الأولى ، مكان كلا الأذن والقلب . المرئي ، لكن في غلالة الغائب وتمويهه أحياناً ، يحتل مركز العالم . وتسقط الأذن عن جانب الرأس إذ لا تبقى لها وظيفة هامة . كذلك يهدأ خفقان القلب المتهدّج القوي وتتحول حركته إلى وجيب ، نبض رتيب ، هادىء ، خافت تحسُّه النفس ولا تسمعه الأذن . تعرف النفس فيه إيقاع الحياة التي ما تزال ، لكنها تعرفه معرفة ما هو مألوف ، عادي ، بدهي لا يلفت النظر ولا يستدعي انتباهاً خاصاً به أو تأكيداً مائزاً له . حتى الأسئلة التي تشغل نفسها بالماوراء ، تتجاوز اليومي والمألوف والشخصي ، وتهجس بالكوني والإنساني ، تصير هجساً خافتاً ، وتأمّلاً مكتنهاً ، تفسيرياً أحياناً ، مبرزاً للابهامية والسحرية أحياناً أخرى ، لكنه في كل الحالات ألصق بالذهن المتوجّه إلى الغامض بالاستفسار منه بالقلب الخابط بعنف حنايا الصدر وقفصه في قلق الوجود وتوتر الروح واندفاعها إلى لجّة المجهول .

كل هذا يحدث ، بل وغيره وأكثر منه . يتغير الشعر ويتغيرّ العالم . تصبح الشعرية في بدايات الربع الأخير للقرن مشروع شرنقة آخذة في الإنتاج . غير أن شيئاً واحداً يبقى . لا يتغيرّ .

صدمة الاستعارة . بل ، بأدقّ من العبارة ، استعارة الصدمة أو الاستعارة الصادمة .

لنتأمل كتابة بسام حجار ، الهادئة ، المألوفة ، خافتة الوقع ، المستفسرة بليونة ، المتأملة دونما كبير تأجّج أو وهج أو اندفاع :

« الثلاثون » (١٥)

" لم أقل
ان الشخص الذي يقف في ثيابي
مثل باب أو حارس
لم يدفع أعوامه
لم ينكسر حتى الثلاثين عمداً
لم يغتسل للمناسبة
لم يشتر معطفاً أو قبعة
لم يفرد ابتسامة عريضة

وكفـّاً لمصافحة الوافدين "

هذه الكتابة المتحركة ببطء ، دونما إيقاع يوقظ الأذن من سباتها ، ودونما مفاجآت أو صدمات ، تملك أيضاً ، في لحظات منها ، استعاراتها الصادمة .

وهي وحدها ما يرفع مستوى الحركة في النص إلى توتر الحياة ، ولكن بكثير من الأناة والهدوء . النص يبدأ ، في الواقع ، هكذا :

"لم أقل
إن الثلاثين عمر تافه ،
إن ضجري من الهواة وأصحاب المهن
يفوقه ضجري منكم ،
من الساعة التي ترهق الحائط بالدوران "

الضجر ، والتفاهة ، والإرهاق . كافية لكي تمدّد الجسد على طاولة الجثث الميتة (هل يمكن أن تكون الجثث غير ميتة ؟) لكن « الساعة التي ترهق الحائط بالدوران » في اللحظة التي تثقل الروح بأعباء إضافية من الملل والإعياء ، فتصبح الروح والحائط صنوين ، تنبض أيضاً ببهجة حياة ، بل بانبثاقه حياة حقيقية . لماذا ؟ كيف ؟ لأن في جوهر الاستعارة هذه الهبة للحياة، للنبض ، للروح حتى حين تكون استعارة الموت المرعب للجثة الميتة . كل استعارة ، كل أنسنة أو شيئنة هي ، في الجوهر ، استعارة لحياة ، حين تتجسّد بلغة إستعارية . يستمر النص:

" لم أقل
إن النافذة تنام واقفة
لم أقل إن الباب . "

النافذة التي تنام واقفة تخلق محوراً آخر لنمو النص ولوجوده ، محوراً مغايراً للتفاهة ، والضجر ، والملل ، والابتسامة العريضة المفردة، والقبعة المشتراة، و " الشتاء يدوم من الليل إلى الليل / من الصيف إلى الصيف " . كذلك تفعل الاستعارة التالية :

" أظافر الرجل الذي يقف
عى عتبة الثلاثين
تذبح الحديقة
والأبنية الشاهقة
وفي الثلاثين
لا ينتقل جبل من مكانه
ولا تنتهي حروب وتندلع أخرى . "

يظل العالم كما هو . الثلاثون لا تهز العالم . بل هي تفعل . إنها تجعل أظافر الرجل تمسك بعنق الحديقة الناعم كعشيقتي الجميلة وبقامة الأبنية الشاهقة الرخصة كقامة عشيقتي السابقة ، وتنحرهما بسكينها الحادة . مهلاً : هل قلت : بسكينها؟ خطأ . بنصلها أقصد . فالأظافر هي هي النصول ، وليست أظافر لها سكين . ترون الفرق ؟ من أجل أن تذبح الحديقة والأبنية الشاهقة لابد أن تكون هي هي نصالاً ، شفرات سيوف هائلة بحجم سيف علي بابا الخرافي وألقه الذي يضيء بغداد ...

ويتقدم النص ، مكتسباً توتراً أحدّ . وتتقدم فيه الاستعارة – الصدمة ، تزيده حدة توتر:

" إذاً
نطفئ أشواك الثلاثين معاً
والحكمة الماثلة في الاحتفال
مثل دقيقة صمت
نحشر قلوبنا في الفسوخ
التي تحدثها قهقهات المساء
ونكرع الخسارة
معاً . "

ترون ؟ الأشواك تطفأ . قهقهات المساء تحدث فسوخاً . في هذه الفسوخ نحشر قلوبنا. ثم نكرع الخسارة . والحكمة ؟ إنها تنتصب في الاحتفال مثل

دقيقة صمت لا وجود لها .

عالم إستعاري صادم ؟ صدمات إستعارية ؟ إستعارة الصدمات ؟ كل ذلك . كله استمرار للعالم الجميل الذي خلقته الاستعارة ، الخيال المبدع ، ابتداءً من انبثاق نصّ الحداثة قبل ثلاثين من السنوات .

" إذا
نرتجل حريقاً في أعشابنا اليابسة
نسمع طقطقة
ونرى دخاناً .
إذاً
نبحث في رماد الثلاثين
عن الفضلات
والمعدن المطروق باللمعان . "

ابحثوا مع بسام حجار في رماد الثلاثين عن المعدن المطروق باللمعان . وإذا لم تستطيعوا القبض عليه ، فلا تيأسوا . ستجدون شيئاً ، شيئاً ما . لا يهم ما يكون. المهم أن تجدوه . هو ذا :

" ماذا نفعل
بأكوام الحجارة
بأكوام العظام ؟
ماذا نفعل بالفضلات
والثلاثون عمر تافه
وضجري
يدخل في عمر الأمثال ..."

ويحكم ! عمر تافه هي الثلاثون إذن ! أوَلم يكن قال في البدء إنه لم يقل إن الثلاثين عمر تافه ولم يقل إنه ضجر ولم ولم ولم ...

أم أنني لم ...

هي إذن اللعبة التي وصفت . الثلاثون عمر تافه . لم أقل إن الثلاثين عمر تافه . تريدون جدالاً ؟ برهاناً؟ معركة ؟

لقد انتهى زمن العراك . فلنقرأ ونتقبّل بصمت وخفوت . لا يهم . ما دمنا نعرف اللعبة . ونفهم لعبة الاستعارة الصادمة أيضاً : شيئنة كل شيء أعنى كل مجرد ، كل ما ليس شيئاً . تحويله إلى محسوسات نرتطم بها في عرض الطريق . كذا تصير الثلاثون فضلات ومعادن وأكوام عظام وحجارة. وكذا تصير اللا أشياء أشياء في نصوص حجار كلها . كما هو الضوء وغيره في هذه

البئر

"مكعبات الضوء التي تتراصف في
الزجاج المحجَّر .
الوقت الذي يجفُّ على الطاولة .
الأسماء والمدن والصلوات التي
تيبس في الحلق
وتنكسر .
شخصان يتذكران كمن يرفع
جثة الماء من البئر . " (١٦)

«الوقت يجف على الطاولة » و « الأسماء والمدن والصلوات تيبس وتنكسر » وشخصان يرفعان جثة الماء من البئر. والشعر الذي يحوّل العالم إلى أشياء، إلى كتل حقيقية ، صلبة ، تفقأ العين بصلابة ماديتها وثقلها ، أو تجذب العين ، أو تفتن العين . أياً شئتم . لكنها ، في كل الحالات، تشغل العين بذواتها . فلقد ماتت الأذن . ماتت ؟ بل سقطت . سقطت في البئر . فوق جثة الماء . من يدري ؟ بعد اليوم قد ترون جثة الماء في الطريق وهي تزهو بثلاث آذان . تصدمكم الاستعارة ؟ حسناً . هذا هو بالضبط سر اللعبة .

تريدون المزيد من الصدمات ؟
لم تصعقكم المغامرة بعد ؟
إليكم ، إذن ، النموذج الأخير . تأملوا هذا

الرواق

" عندما أتى المساء الصديق

وجلس أمامي يدخن غليونه الكبير
لم أقل شيئاً .
كانت الجدران تحدِّث نفسها
عن التعب والوقت
والغرفة الباردة .
كان الرواق يتثاءب من فمه
المربَّع . " (١٧)

والمساء الذي يدخن غليونه الكبير أيضاً ، لا الرواق العجيب فحسب . والإنسان الصامت . لم يعد له من دور . انتهى . الأشياء وحدها تفعل الآن . الجدران تتحدّث . الرواق يتثاءب . المساء يدخّن . أما الإنسان فإنه ...

التمثال

في الليلة الماضية

ماذا أعني؟ الكلمات ليست لي . إنها على الصفحة المقابلة تماماً للرواق في كتاب بسام حجار . اقرأوها تعرفوا . تروا الإنسان ملغى تماماً . والتمثال هو الذي يتحرّك . لقد اختفى الإنسان . أو هو على وشك . واحتلت الأشياء قلب العالم .

غير أن ذلك أمر آخر . ليس مما أريد الولوج فيه الآن . مع أنه يغري كثيراً بالولوج، يغري إغراء جسد فينوس الحجري عند انفتاح الفخذ اليمنى قليلاً إلى الفضاء .

لكنني لن أدخل الآن .
سأبقى في الخارج ، هنا ، أكتب .
بعد توقف دقيقة من صمت .

ولقد توقفت . لكن الوقوف طال . خمساً ، عشراً ، بل وأكثر من السنين ، كنت أرنو فيها إلى الفجوات فأرى ثغوراً مفعمة بالعشق والعندم، ونهوداً يانعة للقطاف بسيف الرغبة ، فأنكسر مثل متر محمد الماغوط ، وأطوي الأوراق . وتبقى الفجوات . الفجوات؟ ألم أقل إنها ، بكل أنماطها وأفانينها ، مكمن الخلق، ومنبع الإبداع .

فلتبقَ .

-4-

تمايز في فاعلية الانتهاك التي تمارسها استعارة نصّ الحداثة مساران : الأول يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في لجّة نص يحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى غوري ، فيضٌ كليٌّ التناسج ليس من الضلالة في شيء أن يوصف بأنه « عضوي » ، فيضٌ ما تزال منابعه الحقيقية تصدر عن تصوّر للعالم ، والتجربة ، واللغة باعتبارها جميعاً « جسداً » ، « وحدة » ، « دالة » ، « بنية» متلاحمة . أما الثاني فأنه يفرقع اللغة وبنية الجملة والصور في خضمٍ نصٍّ لا تحكمه ، جوهرياً وعلى مستوى تكويني ، مثل هذه الرؤية للعالم ، والتجربة ، واللغة .

في المسار الأول ، تضيع الخطوط ، وتتبعثر ، وتتقاطع بل تتلاشى أحياناً . غير أن اندفاعها كله ، رغم ما يبدو عليه من لاغائية وفوضى، قابل للرصد والتتبع بعمليات تحليلية قد تكون مضنية لكنها مثمرة ، بمعنى أنها تقود إلى كشف آليات الحركة والتنظيم والتنسيق التي تتمُّ جميعاً ضمن بنية تتجه كل خيوطها باتجاه بؤرة ، أو مركز ، أو محرق تتجمع فيه منجزة خلق « وحدة » حقيقية قابلة للتمييز الآن وقابلة للعَنْي والدلالة . إن حركة النص هنا حركة قوة جابذة .

أما في المسار الثاني ، فان الخطوط تضيع وتتلاشى وتتبعثر ضياعاً وتبعثراً وتلاشياً ، حقيقية كلها . وتقود العمليات التحليلية ، التي قد تكون مضنية أيضاً ، إلى اكتشاف اندفاعات تنجز شيئاً بالغ الأهمية: منع تكوّن الوحدة ، نقض الوحدة المفترضة ،

تصورياً وراء كل نص حديث – لشدة ما أكدّت الحداثة على تماهيها مع الوحدة العضوية – قا . مثلاً ، أدونيس، زمن الشعر ط ١ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٧٢) صص ٤٥-٤٧ . واتجاه الاندفاعات هنا ليس باتجاه مركز أو بؤرة أو محرق؛ الاتجاهات متوازية أو متقابلة أو متخارقة . إننا هنا أمام قوة نابذة ، إلى حد ما ، لكن دون تصوّر انطلاق كل شيء من مركز دقيق التحديد كرأس الإبرة والاكتفاء بتصور وادٍ مائي عريض تفيض منه التيارات لكن من نقاط مختلفة متبعثرة .

أمثّل على النمط الأول بصور السيّاب التناغمية الحلولية التي ناقشتها في الفقرة ١٢ -١ . كما أمثل عليها بصورة أكثر حدة وجذرية وبهراً بصور عبدالعزيز المقالح التي اقتبستها في ٩-١-٢ والتي سأقدّم مناقشة سريعة لها الآن من المنظور المحدّد في الفقرة الحاضرة .

تبدو صورة « عيون الأصابع » في عبارة المقالح التالية قادرة على اختراق رأس الآمدي بنبال لا يعقل أن ينجو من سمومها القاتلة . لأول وهلة ، على الأقل . هي ذي العبارة من جديد (وقد كتبتها متصلة اختصاراً للمساحة الطباعية وإبرازاً لترابطها) :

« إنه الحلم لا يكتم السرّ / يستدرج الكلمات البعيدة / ينشرها في عيون الأصابع حتى الضلوع ./ ويرسلها كالعصافير في مطلع المطر البكر يزجرها ...» (١٨)

مؤكَّد أن الآمدي لن ينتف شعر لحيته لأن الحلم لا يكتم السر (ولن يفعل حتى لو كان يكتمه) ، رغم أن الحلم هو سرّ الأسرار . وسيصمد الآمدي بجدارة العربي الفحل بالصمود أمام الحلم وهو يستدرج الكلمات البعيدة . غير أنني أشك كثيراً في أن يظل العربيُّ الفحل قادراً على مواجهة الحياة ومنع قلبه من الانفجار إلى ألف نثرة – وعلى الشهداء السلام – وهو يرى الحلم ينشر الكلمات التي استدرجها « في عيون الأصابع » . عيون ما ؟ من ؟ أيّ ؟ الأصابع . نعم . الأصابع . وينشرها حتى الضلوع . أيّ ضلوع ؟ ضلوع الأصابع ؟ حقاً ؟ إذن ، لقد طابت الشهادة في سبيل حرمة اللغة وحريم تراث العرب . فلينفجر ، دون تذمّر، القلب الواجف .

غير أن الآمدي المسكين كان يمكن أن ينقذ قلبه الرحيم من تشظي الفناء بقدر قليل – بل كثير – من التأمل ، والتحليل ، والجهد لاكتشاف الروابط ، والمقدمات ، والوشائج . ولو أنه فعل لكان أنقذ حياته ، وشرف اللغة وحرمتها ، وأضاء لنا شيئاً عجيباً عن الصورة الشعرية – الاستعارة في هذه الحالة – قبل أن نصبح قادرين على فهمه بقرون . ولأنه لم يفعل ، فسأسعى أنا إلى أن أفعل ، على الأقل لكي أنقذ قلبي الأقلّ صلابة من قلبه من جحيم الانفجار ، لا خوفاً على حرمة اللغة ، ولا حريم العرب ، فأنا لست شديد الحرص على حرمات كهذه – ولا على حرمات عديدة غيرها . وسأفعل محاولاً إنجاز كشفٍ جدير بالاهتمام هو ما سأسميه « الصورة الشبكية / المحرقية في النص الشعري » نص الحداثة في هذه الحال .

وبدءاً ، سأزعم أن الأصابع ذات العيون ليست شيئاً مفاجئاً بحدّة في النص ؛ فهي لا تنبع من العدم ، من لا مكان . بل تكتسب الأصابعُ العيونَ في لحظة اكتمال وبلورة نهائية لسلسلة – بل لشبكة – من الخيوط التي كانت قد تمدّدت وانتشرت في النص منبثقة من بؤرة جذرية فيه ، من محرقه الحقيقي. ثم إن هذه الخيوط ظلّت – خفية وجلية – تتناثر وتتطاول وتتكاثر وتتداور وتتسرب وتتذرب ثم تلتف وتشتف إلى أن اكتسبت صلابة المتبلور فاندلعت عيوناً للأصابع . كيف أسوّغ زعمي وأثبت سلامته وأحوّله من زعم إلى فرضية فنظرية فحقيقة ناصعة ؟ إليكم الأمر والآليات، لكن جودوا بشيء من الصبر والبصر والبصيرة والصبيرة ، رجاءً ، ونحن محتاجون إلى كل هذه الأشياء لأن علينا أن نعود إلى نقطة البدء ، إلى بداية النصّ وتبرعم الخيوط ، بل إلى عنوان النص أيضاً . مستعدون ؟ حسناً لنبدأ .

لغة الأصابع

تتبرعم في فاتحة النـ ...

لكنني ما أكاد أبدأ بنسج الخيوط ، بل بتفكيكها لكي أبرزها ناصعة متألقة لكم ، حتى يفجأني ألم حاد في القلب ، وفي المعدة قليلا ، إذ يأتلق - بل ينفجر - في خيالي طيب أنامل لـَ (من يجرؤ على البوح بالإسم ؟) تنسلّ مترفة ، أنيقة ، لاهفة لـ/إلى (من يجرؤ على البوح بالفعل ؟) فأغمض عينيّ وأنسرب في زمن للأسى لا نهاية له . وينهرني أمر مزعج جداً : لماذا عليّ أنا أن أبرز لهم الخيوط في كل شيء وأجلوها لأعينهم وأفكَّها لهم (لا بأس أن أفكَّها لهنَّ ، لكنْ لهم ؟!!) أفليست لأصابعهم عيون ترى ؟ وإذا كان المعنى - بدأت اتفذلك الآن - علاقة جدلية بين النص والقارئ ، فما دخلي أنا ؟ لأتركْ للقارئ (لماذا لا للقارئة ؟) أن يشكل علاقته - الجدلية هذه مع لغة الأصابع ويكتشف فيها نموّها الذي أعرفه أنا جيداً . إذا كانت عملية القراءة فعلا حرّاً مجدياً تفاعليا، وكان تنوع القراءات إغناء للنص ، كما يهزف الكثيرون (وأنا أحيانا) فمَن أنا لكي أسدّ ثغرات

(كان يجب أن أقول فجوات) الإمكانيات وفتحات البركة وتنوعها (رغم أنني مولع بالسدّ والفتحات في مواضع أخرى) ؟ حقاً : من أنا ؟ لأتركْ لهم - نَّ حرية القراءة ومتعة الجدل والإغناء والإثراء وأنسربْ في فضاء سحري مع طيف حبيبتي الداكنة ((كدت الآن أبوح باسمها فارتعدت فرائصي وأبدلته بلفظة على وزنه وصيغته (آه ، ما أجمل صيغتها ووزنها هي) لكنها ذات لون مغاير له)) . لِتحيَ الحرية . (إلا إذا كانت على طريقة الحكام العرب). أنا حرّ أيضاً - لكن يحزنني بعمق أنها هي ليست حرّة !!! سأحرّرها . كما حررنا فلسطين . غداً .

أما المسار الثاني فإن الأمثلة عليه تطغى في شعر السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، وفي قصيدة النثر خاصة . هوذا نموذج من يحي جابر:

" نلوي برؤوسنا ناحية قلاع
مرصوصة بالغيم
أعناق محلولة من براغيها
جلودنا الطرية
تتجفف على التلال
كفراش للإوز البري
والشمس قطة
تلحس الليل ليتشقق لسانها
على جمر ازرق
ونردد :
هل تتسع السماء لنجمة أخرى ؟ " (١٩)

ونموذج من تميم سامري :

" أكلت حجر لسانها
والتهمت عصفور الخاصرة
بوجر كركي يلغ هواء النعش
فأزهر زجاج الردفين
وسلسبيل الكعب
تيمم هيكل في شذر حجل
يتأبط غابة الجسد
بوهج قطة تنام على مقصف الكلمات
عندها
بفجيعة لا تحسن رقص الأنمار
انهمر المطر
مدناً حبلى في رصاص الدفوف " (٢٠)

ونموذج من عباس بيضون :

" أدخل المدينة من ظهر الشجرة أو الناسك
والأفضل

أن يحيكها الأعمى ، وأن يصنعها
من نسيج غير مخيط . الأفضل
أن نصنعها من نخالة سهرة . النميمة
المعمرة القاسية الخيط ، والتجديف
الذي لا يتمكّن خيطه . ركب ضخمة
ستُدفَن في الأساس ، فيما يُقى
طاعنون بنقّالاتهم إلى السفح ، ستلحد
صناديق ملأى بحطام الخزف . مع كأس
أثري كبير ، إشارة
لعار امرأة . "

« وتلك البصقة التي كانت شقيقتنا أيضاً ، إستنارت على الأرض ، وبدأت تنظر إلينا ، كذلك هواء الشتاء وباب الحظيرة »

« مع ذلك لا ننتظر حياة أوسع من طرف الشعرة التي لبثت حيّة إلى جانبنا طيلة المحنة ولا نقيس شيئاً بالهواء الذي ينشق في سن الريشة.» (٢١)

في هذه النماذج ، ليس ثمة (بقدر قدرتي على الرؤية ، وهي محدودة دونما ريبة) محرق للنص تتكاثف فيه خيوط الاستعارة ، وشبكات الدلالات فيها. وليس ثمة بؤرة مركزية للنص تفيض منها هذه الخيوط والدلالات ، بل تتموّج وتتشكل كل الاستعارات والصور بوصفها أشياء منحوتة لذاتها وفي ذاتها ، حادة التشكيل والعزلة، جارحة النتوء (يجرحني هذا الكلام قليلاً ، وآمل ألا يجرح عباس بيضون وتميم سامري ويحي جابر ، فجرح الناس ليس من شمائلي ، وعباس صديق قديم يزعل بسرعة ؛ ويحي ، كما قيل لي، رجل لطيف لكنه حاد المزاج حين يتعلق الأمر بشعره – والحقيقة أنني لم أعد أذكر هل كانت هناك كسرة أم فتحة على الشين حين قيل لي ذلك . نسيت . يا أخي ، الإنسان ينسى . ألم يُشتَق أصلاً من النسيان؛ أم تراه اشتق النسيان منه لكثرة نسوانه ، عفواً ، أعنى نسيانه ؟)

-5-

من أنسنة الأشياء إلى شيئنة الإنسان

مع التيار (هل أقول الجيل ؟) الذي نشأ على مفاهيم تفجير اللغة ، والمتعة السرية بهزة الاستعارة ، وفتنة الكشف ، وتدمير صورة العالم المألوفة ، ونحت صور طرية صاعقة له ، والخروج على طرق الذين طرقوا من قبل ، يستمر زمن الصدمات في لغة الشعر. يفتنّ شاعر مثل قاسم حداد في ابتكار عوالم عذرية بمتعة شبه طقوسية ، كما ينسحر صبي في السادسة عشرة بافتراع بكارة حبيبة ترعبها تعاليم الطهر والقهر والمحرمات، في زقاق معتم قرب مزار وليّ نحته التاريخ في الوعي هولا غوليا ونصا طاغيا من المقدسات . ويمضي أدونيس وقاسم حداد وعبد العزيز المقالح وغيرهم يمزقون أستار الكلام وحجب المألوفات . في صيغ لم تعد معها صيغ أبي تمام أكثر من مقتنيات تاريخية ثمينة في متحف للغة الشعر بنته آلهة الغوايات.

١ – يغنى أدونيس ويندب ويحتفي في الكتاب: أمس المكان الآن بما يلي ، في استعارات لها حدة ذرى شعره في السبعينات ووحشيتها وسحرها المغوي ، وتربو عليها بين آن وآن شراسة وغورا وهزيزا لجسد المتلقي وأعراقه الجذلى (٢٢)

" قال تأتي معي
حلب تتهيدب أيّامها
بالفتوح : الشمال
يتقلّب في نارها
والجنوب قريب
غريب .
كيف لا أستجيب لهذا السؤال
تاركا سفن الليل

تبحر في شمس أنطاكيه ؟ " ١١
" عندما يصبح الغيث ثوبا لجسمك
والشمس رمّانة في يديك
كيف لا تولد الأرض من أوّل
في خطاك ، وفي ناظريك ؟ " ١٤

" جرّت الشمس أردانها
فيرواق الغروب ، وأعطت قناديلها للمساء .
السهول خيام
تتلاقح فيها
شهوات الشجر ،
والنجوم كمثل النساء
يتفحَّصْنَ أجسادهن ،
ويفتقن ثوب القمر " ١٧

" قمر اليوم يفرك بالجاثليق يديه ، وبالفقه يقرك
أجفانه ،-
أراه يعود إلى بيته سالما ؟ "٢٠٦

" تسمع الشمس ، تحنو وتقرع ، حزنا
عى الأرض ، أجراسها "٣٧٥

" سنة - كل أيّامها شهوات ،
النواح سرير لها ،
والجراح لقاح " ٢٧٦

" ممسكا بيد الشمس ، كان الصباح
ينتقّل في حيّنا
والمكان على صدره غابة من رماح. " ٢٧٩

" وقف الموت في باب كوخ
عى باب منبج ، مستقرئاً
حاملا كأسه -
يشرب الأرض ، أيّامها المانوية ،
أغصانها المائله ،

وعلى كتفيه
مدن راحله " ٢٨٢

" اِنفتح ، أيها الليل ، لا مثل قبر
بل كمثل السرير ،
ولا بأس أن ترقد الحرب حول الوسادة ،
كي يتوحّد ماء السديم
وماء الوجود
وابتعد ، لا تعد
الجمال متى سال في نهر أشواقنا ، لا يعود " ٢٨٩

" سكبت وردة عطرها
في يد الريح - تقرع باب المساء
لملاقاته . " ٤١٨
" سأقول لنفسي: كوني
كة والبسيني
واهبطي واصعدي
في الظنون على درج الكيمياء ." ٤٣٣

" لوجهه فلك شطّ المدار به
كأنما صنعت منه مراياه " ٤٥٤

" إنه زمن الإبتداء
زن الماء يستنبت النار ،
والريح تترك أبناءها للعراء
زمن المومياء
...
" من الخلق يوغل في كيمياء الهباء " ٤٥٦

" أين يمضي ، إذن ؟
نر من جراح لا مصبّ له ،
يتدفق في فلوات السماء
...
شجر الحبر نكّس أغصانه -
...

لم يعد بيننا
غير أن أنسل الوقت كالخيط من طيفه ،
ومن ذكره ، وأخيط الهواء .
جسدي – كم أحب شياطينه
أستضيء بوسواسها
وأفوّض أمري إليها . " ٥٨٠ – ٥٨١

" عطش
يجلس الشمس في ظل غصن .
عطش
يجعل الغيم إبريق حزن
ويدلّيه من برعم .
عطش
مثلما يقرأ الرمل أمواجه
وتخطّ التجاعيد في وجه نبع .
عطش،
أي أيقونة ستفجّر في ينابيعها ؟ " ٦٠٢

يحتشد عدد من هذه الاستعارات بطاقة مرعبة على إحداث الصدمة والهزة الجنسية جمالياً ، لكن رونق شاعرية أدونيس ، وسلاسة سبكه ، ومقدرته الفائقة على صياغة العبارة الموسقة بإيقاع مغو ممغنط ، تشذّب نتوءاتها الجارحة ، وتسلبها شذاذة تنافراتها ، وتهبها درجة من المألوفية الأدونيسية التي لا مثيل لها في شعر أحد .

٢ – وينبر قاسم حداد بجلافته العتيقة (والمحببة) مع لغة الاستعارة وخشونة حراشفه البحرانية ، كما قرش ملتهم في عراد المسلوخة للريح أو في أزقة المحرّق المتشاجرة:

«جسد ذاهب ينتحب في دمائه الأنبياء

أنا ، الوحيد الواقف في الهذيان .. سهرت العمر أنسج هاوية لخطواتي نأمة نأمة ... كابرت مثل جبل يجهش في حضرة الغيم ... شهوة تفتح النهاية تأخذ يدي بحنان الجريمة وكسل الأفعى . ثمة شخص يذهب ورقة ورقة . أنا قرين الوحشة منتصف الهزيمة قاع الوهم جنس الدم أسنان الأهتم ولع البهيمة طنافس الشيطان جهامة العسس هودج النوم خسائر الليل غنج الذبيحة ، جنة الجحيم محروسة بهوام شرهة ، لدي من الحقد ما يكفي قطيعا من ذئاب الشهوة ... متوهماً أنه أول الغزل في وشاح العزلة .. فتطفر فضة روحي في وجوهكم لصلافة الفتوى . »
(٢٣)

« ثمة ما يمنح المرأة نيزك الضياع فتندفع مضرجة بصرخة الريش تقتحم البهو ، خلفها رواق مفعم بشظايا الصور وجنة الخطأ ، كتفان شاغران وشخص مفقود. تدخل ملتاعة ، أحداقها أشداق نمور مقصوفة ، وتصرخ مثل ثاكل تفقد أبناءها التسعة دفعة واحدة. تنهار في ركن البهو تدفن وجها شاردا في ذخيرة الصدر تبكي وتمزج القلب بذريعة الندم ، تنتفض في جسد يفقد الحصن بارئاً من دسيسة الذهب وسر الأسماء. نار الرواق ترن في أجراس مجنونة، والمرأة مزدانة بريشة الملك، تهبط أبار الوهدة متهدجة ببخار الروح ترى في البهو صلاة منصوبة مثل عاشق ينتظر القبلة .»
(٢٤)

وفي آخر أعماله التي أتيح لي أن أراها (علاج المسافة 2000) (25) ، تستمر حراشف قاسم حداد البحرانية في الإنتصاب ، فتفيض أسطورة « في قدح الذاكرة » ٩٩ ، ويتفجر « حنين الوحشة » في الأعطاف ٧ ، ويكون للقلب جمرة وللنص جمرة ، والغابة ثاكلة ، والنساء مجللات بسواد البهجة ٩ ، وثمة مخيلة الغابة، ووردة الليل . وتتوزع الإستعارات بين الإلصاق والفعلية التي تؤنسن وتشيئ بالقدر ذاته من شهوة الكشف عن « ذريعة الطرائد» ١١ و « زجاج أيامنا »و « براثن الجبل الباسلة » ١٥ و « الرجال مفتولو الأحلام » ٥٢ و « التاريخ وهو يتفصد في الكتب ومنعطفات الليل » ٦٢

وعن « هواء شاغر » و « حجر صغير يسند الهواء ... ويؤانس النسغ » ٨٥ .

غير أن تأجُّجاً ما يهمد قليلاً وقد كان من قبل حرائق مندلعة ، ولدونة مفاجئة تتفصد هنا وهناك في نصوصه كما في نصوص آخرين . وسأعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

وجلي تماما، فيما آمل ، أن حرشفية استعارات قاسم حداد تنبع إلى حد بعيد من آلية الإضافة . والاستعارة جذرياً إضافة ، بل المجاز كله عملية إضافة، سماها النقد بين ما سماها الإلصاق (بل قد أكون أنا الذي يسميها الإلصاق الآن ، مبتكراً حرشفة جديدة من حراشف النقد . لم أعد أذكر .لم أعد أذكر ، فعفوكم ، ولا أملك كثيراً من الوقت قبل أن تأتي حبيبتي ، ولم أعد أحب الابتكار مع أنني مولع بما يشتق منه وينفرج عنه. أي أن الاستعارة إضافة شيء إلى ما (هو) ليس (هو) . تقول في اللغة « عينا لمى » بإضافة غير إستعارية ، لأن للمى عينين فعلا (وهما بالمناسبة عينان مغويتان تفتكان دون أن تذرفا ، بل وهما تتألقان بوميض غريب فيه رونق الصبا ومرحه ، في أعشار قلب امريء القيس المقتَّل) ، لكنك تقول «حراشف لمى » فتضيف إليها ما ليس لها، وهو الحراشف، وهي مما للسمك وغيره من الكائنات اللعوب الجميلة (وقد تكون للمى حراشف استعارية) بمعنى أنها خشنه اللسان جارحته – وهي كذلك بحق) .

ومن اللافت أن استعارة الإضافة والإلصاق كما أسميتها هي الآلية الجذرية للكتابة عند قاسم حداد وكثيرين غيره (ألم يتحدث أدونيس عن « سهوب المجاز » و« موعظة الكيمياء ») . وسأصعق موائد استسلامكم الآن فأخبركم بأن طغيان هذه الآلية في الشعر العربي ليس صدفة ، بل هو تجسيد لأمر عميق الغور في الحياة العربية ذاتها . فالإلصاق هو جوهر الحياة العربية بأكملها : من أنظمة الحكم إلى بهرجة النساء لوجوههن إلى استيراد آخر موديلات ال ب م دبليو (سيارتي المفضلة) والآي بي أم إلى التعليم والزواج . وإننا لقوم لصّاقون . نحن لا نَصْهرُ ولا نُوحّدِ ولا نُعَضّونُ ولا نهضم ونتمثل العالم ، بل نلصق ألف شيء بألف شيء مما هو منا ومما هو ليس منا . ونترك الأشياء متلاصقة ثم نمضي في أمور حياتنا سادرين مزهوين ، وفجأة تعلو هرهرات الانهيارات وتسقط المعابد والشوامخ التي توهمنا أننا بنيناها ، فننوح ونندب ونبدأ البحث عن الأسباب والنكبات بلا جدوى ، لأننا لا نعي أصلا أن في جذر المشكلة أننا لصّاقون لزّاقون وما نحن بموحّدين (بالكسر والفتح). والسر في طغيان آليات الإلصاق في الاستعارة الشعرية والاستعارة في الحياة العربية أن الإلصاق أسهل الأمور وأقلها تطلباً للجهد ، مثل (كسل الأفعى) في قبر قاسم .

والآن ، سأحوّل هذا البحث إلى بحث عن بنية الإلصاق في المجتمع والثقافة والدين والعشق وهندسة البناء وتخطيط المدن (هل نسمي هذا المعترك من الفوضى تخطيطاً؟) والثروة والزواج والموت في العالم العربي !! الله ، لكنني متعب ولا أريد ذلك الآن ، فافعلنَّ ما شئتنَّ باكتشافي هذا – وها أنذا ألصق المؤنث بالكتابة لأحلَّ مشكلة قمع المرأة وغيابها من اللغة والعالم بلعبة لفظية . أوَليس هذا ما نفعله عادة لنحلَّ مشكلاتنا في هذا المدى الشاسع كالموت ، الضيق كقبر جماعي في البوسنة ، الذي نسميه مجازا وضلالة : (الوطن العربي) ؟

٣ – ويرقرق عبدالعزيز المقالح عن قريته ، بعذوبة اليمن وحلميتها وافتراعية قممها للسماء في آن واحد: (٢٦)

" مثل صفصافة لا تغادر أوراقها
تستقيم على جبل باذخ
وتمدّ يديها لتمسح عن جبل آخر غيمة
تلك قريته
مثل موال اصطدمت بشظايا من الضوء
أنغامه
وهوى ريشه

فاستقرّ على الأرض مستجمعاً ذاته . " ١٣-١٤

أية قرية مما بناه الجن قبل أن يكون ابن آدم هي هذه الساحرة في غياهب الوديان اليمانية وعلى ذرى قممها الشامخات ؟

موال له ريش ويهوي إلى الأرض يستجمع ذاته بعد أن أصطدم بشظايا من الضوء . أهذه قرية بحق ؟ أم هي مما نحته شياطين وادي عبقر وأداروه على لسان شاعر فقاح بسحره ؟

قريته ، يقول ، « طين تراوده شهوة العزلة وحنين الابتكار » وهي ، والأئمة جميعاً ، مكمن الشعر ، ومفاض هزة الاستعارة . وهو فيها « روحك مخمورة بالجمال ومفتونة باكتشاف البكارة » ٢٢ . إن صورة المقالح للقرية هنا تجسيد لروح شعر الحداثة التي مضت تعيش شهوة العزلة وحنين الابتكار ، مفتونة باكتشاف البكارة ، حين جفت الينابيع في ما بعدها وصارت ماء باهتا يسيل على سطح تراب مكدّم بالحصى . ويتابع : « من سقف قريتنا يتدلى النهار » ٢٢ ، ثم

" كروان المساء
يلل بالصلوات رؤوس القلاع
القديمة
يقرأ فاتحة الليل " ٧٣

" فيأكل إفطاره بانشغاف
وعيناه فوق نبيذ أصابعها " ١٤٩

" بيد أن الظلام سيأتي
ويأوي النهار إلى مرفأ الليل
عبر قوافله الذهبية
هذا هو الدوران الجميل " ١٦٦

" وبوم الخرائب يقرأ فاتحة الحزن منفردا " ٢٢٢

الى ما بقي من هذه السلسة الثرية من فاجيء الاستعارات وعذريّها .

لكنّ الولع العريق بفتنة الاستعارة يذبل قليلاً ، في شعر زمن بأكمله ، ويهمد شيء من صخبه المتفجر . فلقد تغير الزمن وتغير العالم ، وأيّم الله . تصبح هذه الفاجئات الشارخات درراً في أوساط عقود أقل اختراقا وتفجرا بالمدهش المحير المغاوي . إن تلك هي سمة العصر كله : تمعّج الموج وتلويّه يحلان محل صخبه القديم وجموحه وتناثراته وتفجراته . لكن - تحت الرماد - يظل الألق القديم وجمر شهوة التفجر ينبضان ويومضان . يتمتم المقالح :

" شاحبا كان وجه الشتاء
هنا في البلاد البعيدة
يخلع أوراق أجسادنا
فنجوت بجلدي " ٢٩٧

" وفي الليل توقد أحلامها
حبا للتذكر قبل الرقاد. " ١٨
" سأغمس ريشة روحي في حبر هذا الغراب
وأكتب مرثاة سيدة الريف
تلك التي لم تعد تأكل القمح من خبز تنورها . " ٣٠٥

٤ - وَيَتَشَبّقَن ، بلغة منويّة ، عبد المنعم رمضان :

" بينا أضع كل عصارتي
في التويج الهائج
تضع الأرض
كلّ حصاها
في قلبي " (٢٧)

"أنتصر على حيواناتي الوحشية
أنضو جلد حصاني
وأحرّر غزلاني
ثم أمرّ على الوديان
أنتصر على أغشية القلب
فأفرح بالأسماء جميعاً
أتوقف كالأرنب عند حشائش جسمك
آكل عشب الساق
وعشب الفخذ
وأشرب من هاوية الصدر
وأرقد عند الشفة السفلى
منتشيا بردان
ألفّف جسمي بالورق البري
ضلوعي تسعى مثل النمل
فأهتف بالأسماء جميعاً
أعدو نحو الزغب الناضج في الأركان
أرشف منه الحب
ويرشفني النسيان " (٢٨)

رحمك الله يا الحسن بن بشر ، وطيّب ثراك ، وتركك في مستقرّك آمناً لا تفيق لتسمع فتفجع (فتندب طريقة العرب وتنوح على أطلالها) فترجع.

بيد أن بوازغ طارئة تدخل مدار اللغة الشعرية ، تأنس للعادي والمألوف من جديد ، وتدخل في إهاب شيئنة الإنسان ، بدلا من أنسنة الأشياء. هل أسميها جيلا ؟ لا ، بل إنها الحياة العربية ذاتها ، بكل مستوياتها وأجيالها ، تلج زمن الشيئنة . عينا ليلاء الوامضتان بسحر زقومي لم يخطر على بال إله أن يبتكر وميضا مثله منذ أن كان الضوء ، تغدوان الآن زمردتين من زمردات ابن المعتز أو حجري نرد ، لا غابتي نخيل ساعة السحر ، كما رآهما السياب . ووجه لمى العسجدي بكل ما فيه من غواية للسقوط في شراك الموت ، يغدو كلمة معجمية في قصيدة تتهجّى الحروف ، ولا يعود فيه شيء من فتنة عشتار تغري آلهة العالم السفلي بإعادة حبيبها الذبيح إلى هيكل العشق مضرّجا بشبق الحياة ، وشهوة الالتحام ، ونشوة الشهادة من جديد من أجل أن تعاني الأرض كل عام مواسم الخصوبة .

بلى ، لقد تغير العالم ، ومال إلى الهمود ، والاستسلام للقرار ، ومضى زمن الشبق والشبوب والتفجر بمعامع الكلام . بيد أن لذلك كله مجالا آخر يتم فيه اكتناهه وتأمل ما حدث وما يزال يحدث فيه .

فإلى أن يباح الكلام ثانية في صباح يأتي - إذا كان لصباح آخر أن يأتي على هذه الروح المرهقة بالصباحات والصبابات ووجه لمى النائي .

-6-

شغلت العلاقة بين الاستعارة والتشبيه عقول النقاد منذ أرسطو على الأقل . وثمة خضمٌّ من الكتابات ، الرخو منها والصلب ، السطحي والمتعمق ، المجدي واللا مجدي ، حول هذه النقطة . وليس في نيتي الآن أن أطلق هذا البعبع النقدي من قمقمه إذ إن إطلاقه سيفسد عليّ اللعبة ويخربط المخطط. غير أنني أودّ أن أبرز مسألة بالغة الأهمية تتعلّق مباشرة بدراستي الحاضرة . تلك هي المعيار النقدي المدهش الذي ابتكره عبد القاهر الجرجاني قبل عشرة قرون . لقد رفض الجرجاني المقولة التي ترسَّخت في أعمال سابقيه : أن التشبيه أسُّ الاستعارة ، وأن كل استعارة تشبيه مختصر الصيغة ، ويمكن أن تعاد صياغتها في صيغته . وأطلق الجرجاني هذا المبدأ : كلما كان وجه الشبه بين شيئين خفياً ، مبتكراً ، كلما صعب التعبير عنه بلغة الاستعارة واقتضى الأمر التشبيه . المبتكر ، الجديد ، البعيد يقتضي صياغة تشبيهية . استعارياً يصعب ، بل يستحيل أحياناً ، تركيبه. (٢٩)

وليس في النقد العالمي المتعلق بالموضوع ، بقدر ما نقبَّت فيه ، ما يضاهي هذا التمييز النقدي والبصيرة الباهرة . كل امتحان للغة الشعرية يزيد سلامة هذا

المبدأ رسوخاً . لنتأمل لغة محمد الماغوط الشعرية ، مثلاً . شاعر شرس ، تندفع لغته على الصفحات خيولاً جامحة بريّة . وفجأة ثم فجأة ثم فجأة تثقب ضربةُ حافرٍ لها الأرض – أو السماء – فإذا صورة مدهشة مثيرة تنبثق . صور عجيبة ، شرسة ، تخمِّش وتخرمش وتذبح . كل علاقاتها تقريباً مما لم نألفه في تصور أو لغة شعرية قبلها . ثم لِنُحصِ الاستعارات والتشبيهات في شعر الماغوط . ستكون النتيجة رائعة : إن التشبيه، لا الاستعارة ، هو الصيغة المثلى في قصائد الماغوط لتجسيد صوره الشرسة المخترقة . أمثلة ؟ هي ذي خمسة في آخر قصيدة له بعد إقلاع عن (نشر) الشعر مداه خمسة عشر عاماً :

من سياف الزهور (٣٠)

" يارب
أيها الإله المسن الوحيد في عليائه
في ليلة القدر هذه
وأمام قباب الجوامع والكنائس
اللامعة والمنتفخة كالحروق الجلدية
أزرّر سترتي
وأطوي غمامة بيضاء على ذراعي
لأصير خادمك المطيع
ووكيل نعمك ، وكوارثك إلى الأبد ..."
...
" أيها الأنف الأحدب الجميل
كنبلة تحت طائر
أيها الدم الدقيق ، كمواعيد الخونة أو الأبطال ..."
...
" آه كم فرحنا ...
...
وكم صفقنا طرباً
لشعرك القصير المنهك
وقد راح ينمو بحماسة بائسة
كعشبٍ زنجي في حقول بيضاء ..."
...

" يا يتيمة الدهر وكل الدهور
من أين ورثت
هاتين الرئتين الواهيتين كرئتي عصفور ؟
وهذا النمش المتجمع على ذرى الكتفين ،
كما تتجمع العصافير الخائفة في أعالي الأشجار ؟

آه يا حبيبتي
الآن يكتمل جنوني كالبدر
...
ولم يبق لي إلا هذه اللغة
فماذا أفعل بها ،
بحروفها الملتصقة بمخارجها كبول الأفعى
...
حبُّك لا ينسى أبداً
كالإهانة ، كجراح الحسين "

هل ثمة من وسيلة في أي من هذه العلاقات الفذة التي يبتكرها الماغوط لإعادة صياغتها ، أو لتصورها استعارياً ؟ لقد أدرجت بينها بعض العلاقات التي تبدو أقل فرادة وشذوذاً واكثر ألفة بقصد أن أظهر أنه حتى مثل هذه العلاقات يكاد يستحيل أن تتجسد استعارياً دون أن يستحيل إدراك دلالة محددة لها . لنجرب « يكتمل جنوني كالبدر » :

« الآن يكتمل البدر »

(قارن مع « رأيت البدر » مشيراً إلى امرأة) . أي سبرٍ نقدي أو تصوري يمكن أن يدرك حتى وهم دلالة مثل « الآن يصبح جنوني كاملاً» في « الآن يكتمل البدر »؟ لنجرّب أيضاً الصورة الأخيرة :

« حبك ... الإهانة لا تنسى أبداً ،
جراح الحسين لا تنسى أبداً »

هل ثمة من وسيلة لإدراك ما تدل عليه الصورة

الواردة في النص فعلاً في مثل هذين التعبيرين ؟

فكيف إذا جرّبنا أغرب هذه الصور : « ماذا أفعل ببول الأفعى الملتصق بمخارج هذه اللغة » ؟ أو « أحب العشب الزنجي ينمو في حقول بيضاء » أو « أحب العصافير الخائفة في أعالي الأشجار » .

ما يعنيني من هذه المناقشة هو المجازفة بتقديم أطروحة جديدة ، قد تكون مخطئة تماماً وقد لا تكون . لكنها في كلتا الحالتين تستحق التقديم ثم الاكتناه والتمحيص والتثبت من سلامتها أو خطئها . هي ذي: إن الاستعارة في نص الحداثة تشتقُّ السهم الأصلب من حدة صدمتها لأنها تخالف مخالفة بارزة القانون الذي سنّه الجرجاني . وما يعنيه هذا الكلام هو أن الاستعارة في تاريخ الشعر ظلت بشكل عام خاضعة (دونما وعي منها طبعاً) لقانون الجرجاني ، إلى أن اشتد صلب عود الحداثة فانتهكت استعارتها هذا القانون وصارت تتشكلّ موحدة في صيغتها اللغوية بين أشياء العلاقات بينها فذة ، طرية ، مبتكرة ، لا مألوفة.

وبودي أن أقضي قدراً كبيراً مما بقي - أو قد يكون بقي - من العمر والرغبة في البحث العلمي والدراسة في محاولة لتمحيص هذه الأطروحة . غير أن أشياء كثيرة ، مع الأسف ، في هذا العمر - أو ما قد يكون بقي منه - تستحق العناية والاهتمام والتمتع بها والموت عليها (أو بينها وفيها) . ولذلك كله ، أيها السادة ، لن أفعل ما بودي أن أفعله . لن أقضي العمر في تمحيص أطروحتي . افعلوا أنتم بها شيئاً ما إن شئتم . أما أنا فسأقدِّم نموذجين شعريين كنقطة بدء لتأملها لا أكثر . هو ذا هما (كيف نقول ذلك بالضبط؟ هما ذا هما ؟ هماذا ؟ الله أعلم) .

١ - يحي جابر

" المدينة مثل لكمة في وجه البحر
فمر الأمواج
وتتفرفط اسنانها على الصخر
المدينة مسرعة في الهواء
كلافتة ممزقة
وهذا البحر كغنمة بيضاء
وارق من نهد
نحتفظ منه ثغاء
لرحيل آخر
وإلى أن تبيض لنا دجاجة البحر
مدينة أخرى
سنختبيء كالصيصان . " (٣١)

" حين يجوع
يعضّ حلمتك على مهل
ليشمّ شواء شهيا
في حقل بين الغيوم
كم أحب الله
وأحبك
وحين يشتاق إلى الثورات
يتظاهر بما تبقى من اصابعه
في هتاف داخلي
والاجساد لافتات ممزقة
على سرير " (٣٢)

٢ - فوزية السندي (٣٣)

" منهوكة كما الأرض حين يجف في سراها حصى القلب
لانسى ، أوليت الغيم شأن احتضاري
وارتميت على ورق يجف على نهل الدم
فجئت ، منحسرا عن معطف مبلل بالهواء
وارتخيت على مقعد يشارف الجحيم
ليجلو ومسراي هلة المحن . " ١١٩

" للكتابة تهمة
لا يجلو همها غير سعاة اليأس

بجدارة القتلى آن الحرب
بهول الجثث غداة كل قبر واحد
وحدي ..
كل مساء أتحدى نفوذ حرابها الألف
بقميص أزرق يلتاع دوني
ذاكرة تتأود بصمت يدمي عناء النحر
وأصابع تتجز مرّ الحبر
وحدي . " ١٢٢

"أنت ،
طيّ العصف النازل بأعضاء تستجير
خضوع اللهب لمدفأة تهب البرد جمر الملاذ
أعنّي على اقتفاء غمر ذراعيك
فلا مستجير لفحم يديّ سواك
ضاق بي الهواء
منجم هي الرئة إذ تقبض نذير الحياة
وتذرف راحة الهباء
والجسد
مراق كسيل يعترم إذ يرجم المنحدر
هل تعرف ما يتكسّر ؟
ليس النحر
جلل حلّ
وأوهم الصخر بمعترك أديم
ليس البحر

واسيت ريشة مترفة
تتلهى بنوازع الحرف ومشكل الكلمة
فأنقضّ
جرحاً لا يتحاشى السيف
عتبات أرتقيها كل ليل
يعتريني فيها نزف الوجر
ياله من كاسر لمبتغى الأمل
لمعان رهيب كعين نمر
راح يراوغ خرساء القلب
ها حجر الجسد ومثوى الجثة
هاج مرادي بقفار تذّر رحى المعنى
كان ظلاما كامنا بولع يتشفىّ
لما رآني أغزل انزياح الحب
أستفرد بي
لعرين يديّ تجاعيد صخر
يلهم شغف الضحايا افتراس الغفلة
نير ناب لا يأبه . " ٥٥-٥٧

" تقافزت كضفدع مسّه الموت
ادرت طعنة المفتاح بخجل الباب
ودسست باطن وجعك في راحة البلاط
حينما تشجّرت أعضاؤك في فسيح جنتك ،
حينما تنفست ملء عظامك
وأدرت نهر البكاء ..
فما كنت هناك ." ٩ ■

إشارات

١- را. ما يقوله ابن المعتز عن تحديده للبديع وفصله عن غيره ، ومن أجل إحساسه بأنه يقوم بعمل رائد ، كتاب البديع ، تح. إغناطيوس كراتشكوفسكي ، سلسلة - غيب التذكارية (لندن ، ١٩٣٥)صص ٢-٣، ٦٤-٦٨، وغيرها .
٢- را. الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري ، تح. السيد أحمد صقر ، ج١، دار المعارف (القاهرة ، ١٩٦١) ، صص ٦ ، ٢٤١-٢٤٢ ، ٢٥٠، وأماكن أخرى عديدة يعلق فيها الآمدي بقسوة على أبي تمام واستعاراته وينعته بالهوس .
٣- أدونيس ، كتاب الحصار ، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥) ، ص ١١٥ .
٤- سا . ص ١٧٣ .
٥- سا . ص ١٩١ .
٦- سا . ص ١٩٠ .
٧- عبدالعزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .

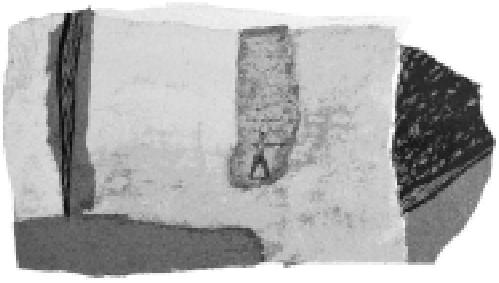
٨- سا . صص ٨٠ -٨١ .
٩- سا . يؤسفني أنني عاجز عن توثيق هذا النص الآن، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٦) ص ٨١ - ٨٢ .
١٠- محمود درويش ، حصار لمدائح البحر ، ط ٢ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٥) صص ٨٧ - ١١٦
١١- را. دراسته المتميزة للموضوع خصوصا في كتابيه : **Cultural Creation, trans. into English by Bart Grahl, Telos Press (St. Louis, 1976) chs. 3,4.**
Towards a Sociology of the Novel, trans. into English by Allan Sheridan, Tavistock Publications (London, 1975) chs. 3, 5.
ورا. حول ذلك أيضاً
Kamal Abu-Deeb, 'Cultural Creation in a Fragmented Society', in The Next Arab Decade : Alternative Futures, ed. By Hisham Sharabi, Westview Press, (Boulder - Colorado) and Mansell (London, 1988).
وقد ترجم البحث إلى العربية ترجمة تخلّ ببعض مصطلحاته في : العقد العربي المقبل : مستقبلات بديلة ، تحر . هشام شرابي ، مركز دراسات الوحدة العربية ، (بيروت ، ١٩٨٧).
١٢- ديوان بدر شاكر السياب ، ج ١ ، دار العودة (بيروت ، ١٩٨٦) ، صص ٤٧٤ - ٤٨١) .
١٣- أدونيس ، إحتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة - صياغة نهائية ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٨٨) ، صص ١٠١-١٠٢ .
١٤- سا . مقاطع مختارة من صص ٦-٩ ، ٢٤ على التوالي .
١٥- بسام حجار ، لأروي كمن يخاف أن يرى ، دار المطبوعات الشرقية (بيروت، ١٩٨٥) صص ٧-١٥.
١٦- سا. صص ٢٤-٢٥.
١٧- سا . ص ٢٦.
١٨- عبد العزيز المقالح ، أوراق الجسد العائد من الموت ، صص ١٨ - ١٩ .
١٩- يحي حسن جابر ، بحيرة المصل ، رياض الريس (لندن ، ١٩٨٨) ، ص ٩٦ .
٢٠- تميم سامري ، كتاب الوله وكعب الحبيبة المائي ، دن ، دم ، دت ، ص ١١ .
٢١- خلاء هذا القدح ، دار الجديد (بيروت ، ١٩٩٠) ، صص ٢٣، ٣٢، ٧ على التوالي .
٢٢- الكتاب : أمس المكان الآن ، ج ٢ ، دار الساقي (لندن - بيروت ، ١٩٩٨) . ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب في متن النص بعد الاقتباس مباشرة لتعددها وتواليها .
٢٣- قاسم حداد ، قبر قاسم ، دار الكلمة (البحرين ، ١٩٩٧) ، صص ١٧٢-١٧٣.
٢٤- سا . ص ٢٦٤ .
٢٥- قاسم حداد ، علاج المسافة ، منشورات تبر الزمان (تونس ، ٢٠٠٠) ستورد أرقام الصفحات المقتبسة من هذا الكتاب بعد الاقتباس في النص مباشرة لتعددها وتواليها .
٢٦- كتاب القرية ، رياض الريس (بيروت ، ٢٠٠٠) وستوضع أرقام الصفحات مباشرة بعد كل اقتباس من هذا الكتاب .
٢٧- قبل الماء فوق الحافة ، دار الآداب (بيروت ، ١٩٩٤) ، ص ٣٨ .
٢٨- سا . صص ١١٩-١٢٠.
٢٩- را . من أجل دراسة موسعة مقارنة مع النقد الغربي
Kamal Abu-Deeb, Al-Jurjanis Theory of Poetic Imagery, Aris & Phillips, (Warminster, 1979), ch. v
٣٠- « سياف الزهور » ، الناقد ، ع ٧ (لندن ، ١٩٨٩)، صص ٦ - ٧ .
٣١- يحي جابر ، ورد ، ص ٩٨.
٣٢- سا . ص ٥٤
٣٣- فوزية السندي ، ملاذ الروح ، دار الكنوز الأدبية (بيروت ، ١٩٩٩) .

❖❖ الرموز المستخدمة في الإشارات: را. راجع ، قا. قارن مع ، تح . تحقيق ، تحر . تحرير ، سا. المرجع المذكور في الإشارة السابقة ، ورد، مرجع سبق اقتباسه للمؤلف ، صص من صفحة كذا إلى ص ، دن . دون ناشر ، دم. دون مكان ، دت . دون تاريخ .

❖ مؤقتاً ، أُدْرِجُ تحت الأنسنة الشيئنة (تحويل المجرد إلى محسوس) . أي أنني أضمُّ التجسيم والتشخيص في فصلة واحدة مبدئياً ولأغراض التحليل الحالي . وسأفرّق بينهما في مرحلة لاحقة من الدراسة .

❖ وقد يكون لذلك علاقة بميل لغة قصيدة الحداثة إلى الصرامة التعبيرية والكثافة والإيجاز أيضا ، في نمط معين من الشعر ، على ما يبدو في هذه التعليلات من تناقض. والله اعلم !؟

سِجّيل



أدونيس

1

جاؤوا ،
يَحملون رأسَ الافقِ في صَحنٍ أحمرَ .
دُعيَ السَّرابُ كذلك ،
وكانَ يُخيِّمُ بَعيداً في صَحراءَ ليسَتْ بَعيدَة .
شِفاهٌ تَقرعُ كَمثلِ الأجراس ،
صَيدلانيٌّ يُقَطِّرُ إكسيرَ الآخرَة ،
والمِلحُ يُقاتلُ الخُبز .
إنَّها المأدبَة !
تحتَ سَماءٍ تنسَكِبُ رَحيقاً
في كُؤوسٍ كمثلِ رؤوسِ المَوتى .
وما أعمَقَ الوحدَة بينَ الدَّمِ والسَّماء .

2

دَمٌ يَسيلُ لا يَتوقَّف –
حبرُ نشأةٍ وتكوينٍ ،
دَشَّنَهُ قايينُ .
كم كان قايين رائياً ،
ولم يَسِرْ في التّيه ،
ولم يَعِشْ في المَنفى .

وها هو الوَقتُ
تجُرُّهُ أمُّهُ الشَّمسُ ، وحَولها سَلاسِلُ ،
ودَواليبُ تحرُثُ الأرضَ ،
والفضاءُ قنديلٌ مُطفأ .

أفلَن تتكلَّمي أنتِ ، أيَّتُها الأشياءُ الصّامتةُ ؟
رضاعٌ لِثُدِيّ الأهوَاءِ .
– غيبٌ تقودهُ النّارُ .
– نارٌ وُقودُها الغيَبُ .
والضَّوءُ لا يَكفُّ عن النَّشيجِ ،
باكياً عَقلَ الكُرَةِ ،
راثياً لسُلالةِ المَنفى .

– في المَنفى تُولدُ النُّبوّاتُ .
لكنْ ، ما أسهَلَ أن تُوضَعَ قُبَّعةُ نبيٍّ
على رأسِ أفّاكٍ
ما أسهَلَ أن توضَعَ قبَّعةُ أفّاكٍ
على رأسِ التّاريخ .

● اللوحة للفنان **فيصل السمرة** ١٩٩٤/ السعودية / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

زمنٌ
غَسَقٌ هائلٌ من رؤوسِ البَشر .

3

سِجّيل ،
أينَ وضَعتَ صُراخ الماضي ؟
أ في خَوابٍ يَسوسُها الغيبُ ؟
أتحتَ مِطرَقةِ قاضٍ سَماويٍّ ، لا يَعرفُ أحدٌ أينَ وُلدَ
ومتى ؟

وسُرَّةُ الأرضِ –
تلكَ المدينةُ الثُلاثيَّةُ الوَجهِ ،
والتي وُلدَ فيها الغيبُ ثُلاثيَّ الوجهِ ،
كيفَ حَوَّلتها إلى لُغةٍ تَسَعُ شِباكُها الأسافلَ والأعالي ،
الغَربَ والشرقَ ، الشّمال والجَنوبَ ؟

سِجّيل ،
مرّة في الحُلم ،
جاءَتني تِلكَ المَدينةُ – اللُّغةُ ، عاريَةً ،
غيرَ أنَّها لم تدخل فراشي ،
ولم أكد ألامسها حتى غابت .
مُذَّاكَ
لا نزال نتأرجح – أيّامي وأنَا
كأنَّ الحلمَ غصنٌ ،
وكأنّي ثمرةٌ تتدلّى منه .
لكن ، في الحلم ،
رأيت كأنّني أشرُب كَبِدَ حوتٍ تُبْحِرُ في جوفه امرأة،

وشعرتُ كأنّ ما أشربه
مستخرَجُ من كبدها .
وخُيِّل إليَّ أنها وشوشَتْني قائلةً :
«يمكنك الآن
أن تضع مكان سرّتك سرّةً أخرى ،
وأن تغيّر أعضاءك .»
ورأيتُ كأنـّها تَعومُ على الحِبرِ !
[ما أعمق الوحدة بين الدم والحبر !]

لكن ، تلكَ المَدينة – اللّغة إيّاها ،
كانت قد جاءَتني
«في شكلِ امرأةٍ حامل ، تكادُ أن تـَلدَ ،
ورأيتُها تدخلُ في فِراشي .
فجأةً ، رأيتُ القابلة ، –
لم تكَدْ تمُدُّ يَديْها حتى خرَجَ الطّفلُ .
قالتْ ، وهي تَنظُرُ اليهِ :
« في عَينيهِ نورٌ لم يُعرَف من قبل »
«أنا هاربَةٌ .»
قالت الأم .
وقالتْ :
«خبّئهُ .
ضعهُ في هذا التّنور » .

– التّنور ؟
ثمّ أسرَعَت ، هيَ والقابلة ، إلى الخُروجِ من شِقٍّ انفتَح
في جدارٍ
خلفيّ فيما كان رجالٌ يداهمون بَيتي .

– أينَ المَرأة ؟ أينَ الطّفل ؟
–إمرأة ؟ طِفلٌ ؟ ابحثوا ، ليس في البَيتِ أحدٌ غيري .
وكان التّنورُ مُشتعلاً .

بَحثوا ، خرجوا .
ركَضتُ مَذعوراً . فوجئتُ :
لا نارَ في التّنور ، بل ماء .
وكان الطّفلُ يَسبَحُ ويَضحك.»

4

لست جلجامش ولا يوليس ،
لا ذاهبٌ ولا عائد .
ومن أينَ لي أن أكون نبياً ؟

أنا الصخرة ، وعليها يُبْنَى المنفى .

زَمني يفكّر كالماء ، ويدي تعمل كالغبار
في أبدٍ

تُؤلّف ريحُه معجماً للرّمل لم يكتمل بعد .

ولا قوّةَ لي ،
غير هذا الضوء الذي يهبط عليَّ من مجرَّاتِه .

أسعَدني ، مَرَّة ،
أن أصنعَ منَ السَّنابلَ كتاباً
أضع رأسي إلى جانبِه .
أسعدَني ، مَرَّة ،
أن أكون محرّاثاً
أصلُ سِكّتَهُ بآذانِ النُّجوم ،
أن أرفعَ سِروالي رايةً للحلُم ،
وأن أتّخذَ منهُ غطاءً لتعبي .

الآنَ ،
أينما تَوجّهتُ
أرى نفسي في المَدينةِ – إيّاها ،
ترتطمُ عيناي بالطّلاسم ،
ترتطمُ قدمايَ ،
في نار تَعومُ على الماء ،
في ماءٍ يَعومُ على النّار .

5

يا لهذهِ المَدينة ،
أعطتها السّماءُ يَدَيها وقالتْ :
ضعي منشارَكِ على وَجهِ المَعنى –
في عَصْرٍ
يَحتفي بالحياةِ ، مازجاً البخورَ ببهاءِ الجُثثِ .

والكلامُ ،
بعضُهُ ألفاظٌ كمثلِ أشداقٍ وَحشِيَّةٍ ،
وبعضهُ قيودٌ
لا لأعناقِ البَشر وحدهم ،
بل كذلكَ لأعناقِ النُّجوم .

يا لتلكَ المَدينة ،
لكلِّ بيتٍ تبتكرُ راعياً نبويّاً
ولكلِّ حقلٍ تؤسّسُ قطيعاً منَ المَعدن .

أثيرُ دخانٍ وآلاتٍ ، –
الوردةُ مَصنعٌ
والطّفلُ دَبّوسٌ في عُروَةِ المَوت .
أثيرٌ يَتخلّل أجزاءَ الكَونِ
وأسمَعُ من يُعلّلُ بهِ الوَقت ، –
بِاسمِهِ تتنضَّدُ السّماواتُ
وفقاً لفرجارٍ آخر .
الجهاتُ ،
الدَّوائرُ ،
الأقواسُ ،
الآفاقُ ،
تتنضَّدُ هيَ كذلكَ على نَحو آخر .
وها هيَ الأرضُ ، باسمِهِ ، سَهمٌ
قوسُهُ المَدينةُ – إيّاها .

6

آهٍ ، ما ذلكَ السِّلاحُ الذي يَلبسُ المُستقبل ؟
وما ذلكَ اللَّونُ الذي يَرسُمُ هَالَةَ الجَنينِ الكَونيّ ؟
أوه ، متى يَشفى ذلكَ المَرضُ
الذي يُسَمَّى الوَطن ؟

وها هوَ التّاريخُ –
حاضرٌ يَدُبُّ في أكياسٍ منَ الوَرَق ،
في عرباتٍ تجُرُّها عِظامُ المَوتى .

وأسألُكَ يا هذا العالم :
أيُّ غناءٍ
يمُكنُ أن يَتصاعَدَ
من أصدافِ الشّعر ،
غيرُ نُواحِ الأثير ؟

7

لست جلجامش ولا يوليس ،
لكن ، ماذا يَفعلُ كَناريٌّ
في قفصٍ في مَدينةٍ
تُسوِّقُ الآلاتِ الجارحَة ؟
لا أعرفُ أن أقرأ الخُوذ المُنزلَة ،
لا أعرفُ أن أردِّدَ :
سَكنَ يونانُ هانئاً
في جَوفِ الحوت .
لا أعرفُ أن أغنّي :
خرَجَ الرَّبُّ راكباً أتـاَناً .

قُل لي إذن ، ماذا أفعلُ ، يا جسَدي ؟
ربمَّا ، ربمَّا
تلزَمُني أرضٌ
لا تعرفُ اللُّغة التي تُسمّى السَّماء .

مَرَّة ،
نمتُ بينَ كاحليّ ،
سرتُ في الفِتر الذي خصَّني بهِ الحَظّ ،
غنيّتُ بفمِ الحَجر ،
سَكنتُ في جناحِ عُصفور ،
غيرَ أنّني أكادُ أن أنسى –
وَماذا تُضْمِرينَ أنتِ ، يا ضفائرَ حَبيبَتي ؟

حقّاً ، الوَطنُ الأمُّ أوّلُ المَنفى ،
حقّاً ، لابُدَّ من إيمانٍ سَمحٍ وواسِع ،
للتّصديقِ أنّ للشعّر مكاناً آخرَ ،
غير المَنفى .

أوفيد ،
لا يَزال المَسرَح واحداً ، –
أينَ تقف الآن ؟
مع جوبيتر ، أو مع إلآهاتِ الماءِ والشَّجر ؟
مع الذّكورَة والأنوثة ؟ أو مع الخنُوثة ؟
وما التّحَـوُّلات التي تكتُبُها الآن ؟

8

جاءَ ، –
قسَماتُ التـّاريخِ جراحٌ ،
في كُلِّ جُرحٍ يَنتفخُ طَبلٌ ملائكيٌّ ،
من أينَ لك هذا السّوسَنُ ، أيُّها الطّبلُ ؟
وكيفَ مَلأتَ بهِ الأَوْدِية ؟

جاءَ ، –
من أينَ لخطواتِهِ هذا الصَّبر ،
وها هوَ النّهارُ يمدُّ لسانهُ لاهِثاً ،
لاهثاً ومَكسوراً ،
وعلى كتفَيه تنكَسرُ جرارُ اللّيل .

جاءَ ، –
الطّيورُ نفسها جراحٌ في الشَّجر ،
وثمَّةَ عطشٌ يَغورُ إلى أبعدَ من العظم ،
ويَطوي الجسَدَ طيَّ الوَرَق .
وكل لحظةٍ
قمقمٌ تندَلقُ منهُ أحشاء التـّاريخ .

جاءَ ، –
صَدعٌ في ماسَة الكَون .
وأنتَ ، أيُّها الشِّعر ،
ألنْ تُوَسوسَ للجنونِ
كَي يُجَدِّدَ اكتشافَ العَقل ؟

9

بَرْقٌ ، –
محيطٌ أرَقٍ
وما هذه السّماء التي تلبس بزّةً عسكريّةً ؟

خُذْ بيديَّ ، يا مَدارَ الجَدْي ،
وأينَ أنتِ ، أيّتها الشّياطين التي يَتّهمونَني بكِ ؟

لا النـّهايةُ ستبدأ ،
لا البِدايةُ ستنتهي .
كأنَّ الرّمْلَ وحده ،
يقدر أن يمسِكَ بمفاصل الماء .

وها هيَ الحَقيقةُ تَسيرُ على عُكّازين :
واحدٍ يبدأ برأسٍ
لهُ مقبضُ السَّيف ،
وواحد يَنتهي بطرَفٍ
لهُ شكلُ العُنق .

10

– يُهاجرُ
– لا يَنتمي إلى بُلدانٍ ،بل إلى تُخومٍ ،
والهجرَةُ رايَةُ العَصر.
– يتشرَّدُ ،
– تلكَ هيَ صداقةُ النّور ،
وخيرٌ لخطواتهِ أن تقتفيَ الرّيحَ ،
وأن تشكَّ في كلِّ عتبَة .
– يَشطَح ،
– ذلكَ أنـَّهُ بابلُ وغيرُها ،
– شاحبٌ ،
– ذلكَ أنَّ الحبَّ مُرجأٌ ،
والإنسانَ بينَ قوسَيْ آلة .
– غريبٌ وغامضٌ ،
– ذلكَ أنـَّهُ مُقنـَّعٌ بكِ ،
أيَّتها الشـّمسُ ،
أيُّها البُركانُ ، يا أوّل الإثم .

11

لستُ جلجامش ولا يوليس ،
لا من الشـّرق ،
حيثُ الزَّمنُ منجَمٌ منَ الغبار ،
لا منَ الغربِ ،
حيثُ الزّمنُ حديدٌ صَدِئ .

لكن ، أينَ أمضي ، وماذا سأفعلُ
إن قلتُ : بلاديَ الشـّعر ،
وطريقي الحُبّ ؟
هكذا أسكُنُ مُترَحِّلاً
ناحِتاً جُغرافيَّتي بإزميلِ التـّيه .
وها هوَ الضَّوءُ –
لم يَعُد يَركُضُ في خُطواتِ الأطفال ،
فلماذا ، إذن ،
تُكرِّرُ الشـّمسُ وَجهَها ؟
أفلَنْ تَهطُلَ أيُّها المَطرُ ؟

اللَّيل :
بَرقٌ –
أنسِجةُ الزَّمنِ تَلتهِبُ ، والحَقيقةُ إضمار .

الأرض :
– احلُمْ بي ، وقُلْ
أينما ارتحلتُ ، سَأرى قصيدةً تحتضنُني .
احلُمْ بي ، حقّاً
وقُلْ آنذاك ،
في كُلِّ قصيدةٍ سأرى بَيتاً لي .

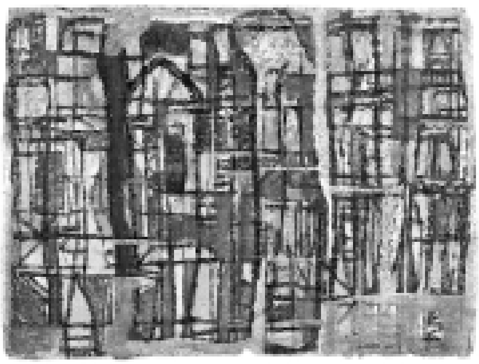
الصاعقة :
– الآن ، أفتح لك . ادخلْ ، ادخلْ .

....

آه ، أيها الانفجارُ الخَطِرُ ، النـّاعِمُ ، أيها الشـّعر !

(قصَّابين - برلين ١٩٩٩)

من معاني كلمة سِجّيل ، كما جاء في التـّفاسير :
أ – الطّين المتحجّر ، ب– عذاب الكُفّار ، ج– وادٍ في جهنـّم .



زعفرانة البحر

قاسم حداد

La fleur de safran marine (1)

Poème écrit par: **Qassim Haddad**

Traduit par : Samira Ben Ammou

ترجمة: سميرة بن عمّو *

آخينا زعفّرانة البحر
وهي تخرج عن خبيئة الجبل
تزخرف مخيلة الغابة
وتمنح الغريب وردةَ الليل

آخينا الماء بزرقته القانية
وهذيانه الناضج
نغسله بمراراتنا القديمة
فيتفجّر في أعطافنا حنين الوحشة
نخبئ أفئدتنا المرتعشة
تحت القمصان والأغطية وضراوة الثلج
مثل ذئاب متوحدة

Nous avons fraternisé avec la fleur de safran marine
lorsqu'elle abandonnait les replis de la montagne
Brodait l'imagination de la forêt
Et donnait à l'étranger la rose de la nuit.

Nous avons fraternisé avec les flots
Avec leur azur rougeàtre
Et leur mur délire.
Nous les lavions avec nos amertumes anciennes.
Jaillissait alors dans nos flancs
La nostalgie de la solitude.

Tels des loups solitaires,
Nous enfouissions nos coeurs tremblants
Sous les chemises, sous les couvertures, et sous l'acharnement de la neige.

---

* أكاديمية من تونس، تدرّس في قسم اللغة الفرنسية بجامعة البحرين، كما تدرّس تاريخ الفكر وتاريخ الفن في قسم اللغة الفرنسية بجامعة تشرين. لها كتاب مؤلف بعنوان: «ألَ موت..أو إيديولوجيا الإرهاب الفدائي»، وكتاب مترجم بالاشتراك مع د. عبد الكريم حسن، عنوانه:« مورفولوجيا القصة ».

● اللوحة للفنان **اسعد عرابي** ١٩٩٥/ سوريا / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

Nous les dissimulions dans les puits de la mémoire
Afin que leurs sanglots étouffés ne nous trahissent pas.

Nous avons fait appel aux plus délicats des organes
Pour t’oublier
Pour oublier ton oubli.

La braise du coeur nous interpella alors dans un sanglot.
Le même air diaphane
La même forèt
Le même arbre
Effleurèrent nos sens.

Tel est donc
L’espace dans lequel tu faisais foule.
Telle est la végétation abandonnée par ses plus belles créatures
Après ton départ.

Nous sommes venus fraterniser avec une forèt en deuil de ta disparition,
Pour t’oublier,
Pour oublier ton oubli.
Pareils à celui qui libère le vent dans la braise du texte
Les coeurs nous interpellèrent alors dans un sanglot.
Nous sommes venus.
Ce fut un départ du paradis des hauteurs vers les rivages habités
Par les lamentations des coquillages et la frénésie des vagues.
Départ des campagnes de pays regorgeant de couronnes de palmiers
Et d’ eaux anciennes
Vers les îles parées de traînes de météores
Chargées d’amertumes.
Nous sommes venus nous réfugier
En quête du remède à ton oubli.

Départ avec faste de douleurs et cortèges de larmes
Dans les pas effrénés
Aspirant à l'équité de la pluie
En train de laver les hommes
Avec des femmes tissant l’arc cruel
Enveloppées dans la noirceur de la joie .
Parmi elles les porteuses d’offrandes
Parmi elles celles dont le front est enserré de palmes tendres
Parmi elles celles nourries aux seins de l’abondance
Celles qui enduisent d'épices des corps menants des mouettes
Parées de plumes mouillées, semblables au vent vaniteux

نخفيها في آبار الذاكرة
لئلا تفضحنا بنشيجها المكبوت
جئنا بأكثر الأعضاء رهافة
لننساك
لننسى نسيانك

فتشهق بنا جمرة القلب
تلامس حواسنا الشجرة ذاتها
الغابة ذاتها
والهواء الشفيف ذاته

هذا هو إذن
الفضاء الذي ازدحم بك
الخضرة التي شغرت من أجمل كائناتها
بعد رحيلك
جئنا
نؤاخي غابة ثاكلة بعدك
لننساك
لننسى نسيانك
فتشهق بنا الأفئدة
كمن يطلق الريح في جمرة النص
جئنا
رحيلاً من جنة الأعالي نحو السواحل المأهولة
بنحيب القواقع واحتدام الموج

من سواد البلاد المكتظة بتاجات النخيل
والمياه القديمة
نحو الجزر الموشحة بأهداب النيازك
المشحونة المرارات
جئنا نسأل المنتجع
علاجاً لنسياننا

رحيل مترفٌ بالوجع ومواكب الدمع
في الخطى المشبوبة
ساعية لعدالة المطر وهو يغسل الرجال

lorsque agiles nous faisions le tour des tables marines
Et récoltions le miel des bougies avec lequel nous honorions ton absence envahissante.
Notre départ matinal nous accorderait peut être le bienfait de ton oubli
Dans les coupes bues jusqu'a la lie,
Par les lèvres tremblantes sous la pluie équitable
Qui retrouve pour nous l'éloquence des sens
Décrivant les palanquins vacillant sous les départs.
Des coupes que nous buvions d'un trait jusqu'à ce que transparaissent les images de nos femmes
A travers le verre ivre poli par le diamant des coeurs .

A travers aussi les couronnes d'écume
Veillant sur nos barques prenant la mer
semblables à du lait qui se perd dans la jatte
Et donne à l'enfant les sceaux du plaisir
Qu'il prendrait pour l'ange ....avant de s'endormir.

Départ qui met à l'épreuve les soupirs de nos âmes,
Qui nous dépouille d'une nostalgie effrénée .
Départ cruel.
Pour lui nous avons retirés nos plus belles tuniques.
Nos membres étaient effarouchés dans la solitude du chemin
Dans un sel qui blesse et ravive les blessures
Pénétrant nos secrets intimes.

Départ qui nous emporte
Abandonnant la chaleur de nos huttes dans la nuit des palmes
Nous dirigeant vers les sentiers de pierre
Les flancs alourdis de pretexte de gibier.
Départ semblable à une fuite tragique loin des pièges de la poussière.
Nous effleurions de nos cils l'humidité du sable
Et empreignons les baisers dans un air qui se condense sur le verre de nos jours.
La fumée que dégageaient nos foies se répandait
Mêlée aux contractions des muscles.
Nous arrivions tels les malades du paradis au seuil de l'enfer.
Nos âmes excitées sous l'effet de la distance tremblaient.
Nos femmes déchiraient leurs guenilles pour que nous ne partions pas.

Nous les tirions, à force de départs, par leurs colliers portés autour du cou.
Nous repoussions par elles la nuit des ancêtres,
Par des livres qui ouvrent le chemin devant nos spectres.

بنسوةٍ ينسجنَ القوس الفادح
مجللات بسواد البهجة
فيهنَّ حاملات القرابين
فيهنَّ المعصوبات بالسعف الطازج
فيهنَّ المندلعات بأثداء النعمة
اللائي يدهنَّ بالتوابل أجساداً تسوق النوارسَ
مزينةً بالريش المبتلّ ، مغرورةً كالريح
في مرورنا الرشيق بين موائد البحر
نلملم عسل الشموع ونبجّل به غيابك الغامر
لعل رحيلنا الباكر يمنحنا نعمة نسيانك
في الأقداح المعبوبة حتى الثمالات
بالشفاه المرتعشة تحت المطر العادل
يستعيد لنا فصاحة الحواس
وهي تصف الهوادج في ترنح الرحيل
أقداحٌ نعبّها حتى تشفّ صور نسائنا
في الزجاج الثمل مصقولاً بجوهرة الأفئدة
في تاجات الزبد تحرس مراكبنا مبحرة
مثل حليبٍ يطيشُ في القصعة
ويمنح الطفل أختامَ النشوة
ليظن أنها الملاك .. وينام

رحيلٌ يضع زفير أرواحنا في التجربة
يعرّينا من حنين جامح
رحيلٌ فادحٌ
خلعنا له أجمل قمصاننا
لنجد أعضاءنا مستوحشة في وحدة الطريق
في ملح جارح يؤجج الجراح
متوغلاً في الخفيّ من أسرارنا

رحيل يذهب بنا
تاركين دفء أكواخنا في غياهب النخل
ميمّمين نحو مسارب الحجر
أعطافنا مثقلة بذريعة الطرائد
رحيلٌ مثل فرار فاجع من شراك الغبار
نلثم رطوبة الرمل بالأهداب

ونطبع القبلات في هواءٍ يتكاثف على زجاج أيامنا
دخان الأكباد يندلع مختلطاً بتشنجات العضل
وافدين مثل مرضى الجنَّة على مشارف الجحيم
في تهدّج مهجنا المستثارة بفعل المسافة
نساؤنا يمزقنَ أسمالهنَّ لئلا نذهب

فنشدُّهنَّ من قلائد أعناقهنَّ لفرط الرحيل
نؤجل بهنَّ ليل الأسلاف
بكتبٍ تفتح الطريق أمام أشباحنا

نرسم لأحفادنا مستقبل النوم
بالحليب الشحيح في أثداء نسائنا
ونهدهد مهود أطفالنا بزفير الأفئدة
لئلا ينالهم ندمٌ على ذهابنا الباكر

في اختلاج معاجمنا باللغة
نتلو صلوات مكسورة بماء الرغبة
قدمٌ في النوم
وقدمٌ في نعاسٍ نظنُّ أنه اليقظة

تلك هي جذورنا صاعدة
في غيم لا يعرف تقويم الفصول
تلك هي خريطتنا المنهوبة
مبذولة للمهبّ

ما إن تغفو أجسادُنا في شهوة الليل
حتى تستفرد بنا ضباعٌ تتبع خطواتنا
تشمُّ رائحة الدم وتمشي عليه مثل الخيط
تقتحم علينا غرفة القلب
منتهكة بكورة أحلامنا

ليس فينا من ينسى نسيانه
ولسنا في الأسلاب
نذهب في رحيلنا
ونسمّي أحلامنا تميمة السفر .

Nous dessinions pour nos petits enfants l'avenir du sommeil
Au moyen du lait se tarissant dans les seins de nos femmes.
Et nous bercions nos nouveaux nés par les soupirs des coeurs
Afin que leur soit épargné le remords de notre départ matinal.

La langue bruissant dans nos glossaires
Est prières rompues par l'eau du désir
Que nous récitons
Un pied dans le sommeil
Et un pied dans une somnolence que nous croyons être l'éveil.

Telles sont nos racines s'élevant vers les hauteurs
Dans un cortège de nuages qui ignorent la succession des saisons
Telle est notre carte géographique spoliée
Offerte à tous les vents.

A peine nos corps s'assoupissent dans le désir de la nuit
Nous voici à la merci de hyènes qui suivent nos pas
Flairent l'odeur du sang
Y marchent comme sur une corde
Et prennent d'assaut la chambre du coeur
Violant ainsi la virginité de nos rêves.

Il n'est point parmi nous qui oublie son oubli
Et nous ne faisons point partie du butin.
Nous poursuivons notre départ
Et nous nommons nos rêves talisman de voyage.

---

(1) Poème extrait du recueil intitulé : ’ilaajou al massaafah [a]
(Remède à la distance) . Edition : Tibrou al zamaan. Tunis. Avril 2000.



أندريه ڤيلتير (1)

André Velter

شعر

ترجمة: عبدالكريم حسن *

ذاك ما عنديَ كي أبنيَ قبركْ
كلماتُ الشمس ... أحلامٌ...
وفيها كل ما فيها سوى ثقلِ الوجودْ
ذاك ما عنديَ مما ليس يرضى
لكِ موتاً في القيودْ
أو وثاقاً لجموح الجسد الواثب فوق الذرواتْ
فوق هاتيكِ الحدودْ...

J'ai pour te bâtir un tombeau
des mots du soleil et des rêves,
rien qui appartienne au poids du monde,
rien qui t'impose une mort enchaînée,
rien qui ralentisse ta course plus haut
que tous les sommets.

* ناقد من سوريا، أستاذ الشعر العربي الحديث ومناهج البحث في جامعتي البحرين وتشرين. من أعماله: «الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب» و «المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق»، «لغة الشعر في زهرة الكيمياء» و «من البنية السطحية إلى البنية العميقة؛ الحرب والسلام وشعرنا الحديث ».

● اللوحة للفنان **عبدالغفار شديد** ١٩٩٢ / مصر / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

أترينْ
إنني أبدع قبراً ليس يطليه الذهبْ
ليس يكسوه رخامٌ أو تغطيه أكاليل الزهورْ
إنني أرفع من أجلك نصباً ضائعاً
شاهدةً في وسط الصحراءِ
أهديكِ هبوب الرمل والريحِ
هبوباً... قبرَ عصفورٍ مهاجرْ
قبرَ زرقاءَ فراشةْ
قبرَ طيرٍ من ورقْ.

وإذا ما ضجَّ هذا الكون تسبيحاً وترجيع صلاةٍ،
وائتلقْ
كنتِ للنور المصفى ذوبَ بسمةْ
فرحٌ أنتِ مُدِلُّ
فرحٌ شفافٌ لا يعروه ظلُّ
فرحٌ معطاءُ موصولٌ بغيمةْ
فرحٌ يعطي ولا يفتأ يعطي حاضراً للمستحيلْ
مثلَ هذا السمك المذرور من يمناكِ كرمى للسماءْ
مثلَ هذا الزهَرِ
ليس يحييه سوى وحي حضوركْ
يلبس الزهو ويندى من حبوركْ
ويناغي تحت ضوء القمر.

فليكنْ أن أعلن الآنَ
وأن أصرخ من أعماق هذي الظلماتْ
ليكنْ أن أفتح الحلم
– على رقة إيماني بدنيا الأخريات –
إن يكن من قدسٍ أخرى
ففيها ستكونين معي
وتكونين شراعي
ويراعي
وتكونين...وتبقين معي
رغم المماتْ .

Tu vois je t'invente
un tombeau sans dorure,
sans marbre ni couronne, je t'élève
moins qu'une stèle perdue dans le désert,
je t'offre un souffle de sable et de vent,
tombeau d'oiseau migrateur,
tombeau de papillon bleu,
tombeau de cerf-volant.

Au plein-chant de l'univers
tu es le rire de la pure lumière,
la joie sans ombre qui donne
et donne encore présence à l'impossible,
comme ce poisson que tu léguais au ciel
ou ces fleurs qui acceptaient pour toi seule
d'éclore sous la lune.

Alors depuis les ténèbres ou je suis,
moi le quasi-mécréant je te crie
que s'il est une autre Jérusalem,
tu es ma femme céleste.

(١) هذه القصيدة أولى مراثي المجموعة الشعرية التي بعنوان « القمة السابعة »، وقد كتبها الشاعر لحبيبته « شانتال مودوي » التي لقيت حتفها في عاصفة ثلجية وهي تتسلق جبال الهمالايا.

(1) **André valter** : "Le septième sommet: poèmes pour Chantal Mauduit"



أقل من الحبر

فوزية السندي *

تنتوي أن ترتمي لما تراه ،
قبل أن يغمرها المصير الوحيد،
برمله الكثيف ..
لم تزل موجة تحاول ذلك.

نواحٌ خفيفٌ لا تدركه ،
إلا أصابع تعيد الدرس تلو الآخر
أمام ورقة مبتلاة بحقد دفينٍ.

بلادي رملةٌ لا يراها المحيط

وإذ تزدهي بمجد الحرف
يتعوذ العالم من رعدةٍ تعتري آخر البحر.

مصابك قدر جهلك
يا نرد الململات .. يا سقطة قلبي .

محارب ..
لا يسله أحدٌ
وهو يتفقد ما أضاع من دمه..

وحدي كل خضم أليمٍ ،

---

* شاعرة من البحرين

● اللوحة للفنان **اسماعيل فتاح** ١٩٩٧ / العراق / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

أحرض انتحاري العصي على غفلة البشرْ
والسخي على حنجرة تحترف حتم نزفه.

للحرف جريانٌ صعب
يستنير بحبر مرير،
لا يكف من اندفاع موج لا يتمهل
ضد عناد صخوري

قبل الورقة ، قلما أرى
وبعدها ، يضلُّ النظرْ

كل شجرة إمرأةْ
والدليل تشبثها المرير بعنف الجذور
لا..تدلي الثمرة وحدها.

من ينسى جرأة حديد
استفرد كل قيد بعظام طرية
تتذكر وطناً لا يبرح ؟

للحرف جنون يستهوي محترف الجن
لذا يديم الجسد ليستنزل به.

مالي كلما جبَّرت كسراً
بالغ في فسخ بياض العظم عن مبتغى الدم
توالى على هيكلي هشيم التشظي ؟

وارف حضن القرنفل
أمام قسوة يد لاتنتزع منه

غير رائحة تنتحر ؟

ثروة الحياة قدرتها
على تأجيل بعث الجثث.

صمتٌ رحيمٌ :
أشتاق لموتك أيها العقل.

صاحبت الآخر ،
ومانلت من صاجه الضاج
غير صرير الكلام وصراحة الأذى.

الحرف الصاهل ما إن يلكز صهوة الدم ،
حتى يصل صداه لمبتغاي : لا منتهى الحذر .

مذعورة أُعوِّد جسدي ،
لئلا يعول عليَّ

ربما ارتديت درباً لا أعرف آخرته
لكني ارتضيت هبوب خطوي
مذ علمني الطوفان طبيعة الطفو .؟
صبراً يا هجمة القيد
أعطني وقتا ،
لأبدد حديداً لا يرى صعق يدي

الذاكرة كما الهاوية ،
كلما سادت وحدها
على رجّةِ تشعل الجسر الوحيد
بين حتف الجنة وحتم الجسد
مؤجل كل هذا الهواء
ما عداك جارفاً حوايا الروح

وشاهراً شهقة الألمْ

الحب ليس ما يحترب
نحو قلب خجول يقدّه الذبح
لكنه رعشة مريرة
طيلة العمر تحصي فعلة النحرْ ،

أعنّي يا قديم الفأس
على خدش ما أداري
من حطب طفولة لا يلتئم
ولا يشتغل إلا محتدماً بي .

إمنعوا الليل عني
رأفة بمصير حرف أخاف آخرُ ما يراه .

الكلمة غريمة جسدي
ما إن أجتاز وفير قنصها ،
حتى توقظ نباح الناب ضدي .

سلاما يا جنازاً يخفي القبر عني
لماذا الآن...
تديم صياح النواح الأصم نحوي ؟

مصفدة أكثر مما ينبغي ، محتواةٌ بحديد لا يُصد
مدشنة بغريب العبء مرسلة لمثاوي الحجر
ومع ذلك ،
أحاول أن أحلق بأقصى جناح يحتمل .

كلما تذكرتُ عطراً ضم حدود حضني حيث
تلامت الأعضاء في فتنة الدفق ،

تلاقت المهج في جنحة الهيج ،
اعتلى الوهن إغماءة الخفق ،

تلاحم العظم في خلعة الرعد ،
ترامت الروح في همسة اليد ،
تراحت الخلايا لهصر مأوى الجن
هتفت عالياً :
أمتني أوان الرجم يا حضرة الحب

للحرف جهات لا تدركها البوصلة
اردد حيرتها آخر الليل

صحبة الحياة : انتحار ما
أقواه حصار الحبر
وأقلّه هبوط النبض

دون هتف حرير دمي
أكاد كالغيمة أجف
دون هتف بروق حبري
أكاد لا أكون ...

الفوز ليس دليلي الضال
ولكنه خسارتي الأخيرة
الدالة دوماً على اسمي .

سرد الذات، إشكال الهوية

منيرة الفاضل *

تبدو صفتا الثبات والنمطية كصيغ للتخلق في البناء الأيدولوجي للآخر انهما الغالبتان على الخطاب السردي في رواية « مسك الغزال » للكاتبة اللبنانية حنان الشيخ. إن مفهومي الثبات والنمطية كما يطرح المفكر هومي باهبا، في جوهرهما مبهمان ومتناقضان قد تم تداولهما كشكل من أشكال المعرفة والمماثلة « يبدو متأرجحا بين ما هو في مكانه، ما هو معروف، وبين ما يتوجب وبتلهف تكراره »

(«The Other Question» Bhabha, 66)

مع هذا فأن التكرار يستدعي الاختلاف كنتيجة حتمية ، ويقتضي ضمننا تعدد الاستجابات تجاه أية محاولة لقولبة الآخر. بالإضافة فأن الإبهام المنطوي في حالة التكرار يعمل على مساءلة وتحدي أية مفاهيم نهائية أو دوغمائية عن الآخر، تلك التي تم تشكيلها كحقائق غير قابلة للمساءلة.

في رواية « مسك الغزال » تظهر حالة الخلخلة هذه في الانتقال المتواصل والحثيث بين خط سردي وآخر مما يجعل النص الروائي حقلا من الخطابات المتعاقدة والمتشابكة ، ويقدمه لنا كعالم من الوعي المتعدد تعمد جوانبه المختلفة إضاءة بعضها البعض. تعمل هذه الورقة على كشف وتحليل هذا التداخل في الخطابات المختلفة وعملية الإبهام في بناء وإعادة بناء القوانين المعرفية التي يتخلق عن طريقها النظام النمطي كشكل معرفي في الرواية.

عبر سرد متعدد ومختلف لنفس الأحداث تقدمه لنا الشخصيات الرئيسية النسائية الأربع: سُها، نور، تمر وسوزان، تدخلنا الرواية في تقصي الكثير من المفاهيم الثقافية التي ترتكز على التضاد الثنائي. وهذا يمكن أن يستشف في البناء النمطي للصحراء وسكانها الأصليين (متمثلة هنا في الخليج العربي) في نموذج يعاد نقشه وحفره على متن النص الى مالا نهاية.

بعد اتصالها الأول مع الصحراء وسكانها تعلق سها: « أنا لست في الصحراء التي رأيتها من الطائرة، ولا التي قرأت عنها أو تخيلتها ». (ص ١٠) يُقدم لنا خطاب سُها منذ بدايته تأويلا عن الآخر على أنه معروف ومرئي، بالنسبة لها لابد وأن تُفهم الصحراء كحيثية شمولية، « بيوت الشعر والابل والقمر الواسع

* كاتبة وأكاديمية من البحرين

والنجوم القريبة والواحات والسراب والظمأ وحب الهيل ». (ص ٣٠) كل ما تم « سردنته » و صياغته كحقائق في « كتب التاريخ والجغرافيا » سيعاد إحياؤه، ليصبح المشهد الهجين الذي تطالعنا به أحداث الرواية مسكونا به، ذات المشهد الذي يتضارب بشدة مع الإحساس المزدوج لدي سُها، الإفتتان/المقت تجاه الصحراء، إحساس يتراوح بين الازدراء لما هو عادي ومتعة مستفيضة في الجديد والذي يبدو مقتصرا على احتواء « الآخر » ضمن الفضاء المتخيل: « حتى الأهالي كنت متحمسة لهم. جئت أرى وأعرف ما في خزانة المرأة، من شالات الكشمير، الأخضر والأزرق والأحمر والأبيض. حجر روبي وماسة لكل إصبع؟ وكنت مخطئة». (ص ٣٤) إن ما تشتاق اليه سُها هو الشرق كمجاز، كما ابتكره الأوربيون، ذلك الذي ظل « منذ العهود القديمة مكانا للرومانسية، للغرابة الفاتنة، لذكريات ومشاهد طبيعية خلابة ». (سعيد ٨٧) ولكن حين يعجز الواقع عن أن يطابق هذا الموضع المتخيل عن الذات البدوية، بل ويذهب الى تجريد هذا الموضع وتعريته، تعمل سُها على إعادة صياغة لفظية لهذا النسق التمثيلي: « خفت من مقتي الشديد لكوني أعيش حياة قاحلة وغير طبيعية. لذلك أخذت أدافع عن الحياة هنا... قلت لهن {عربيات وأجنبيات} إنهن محظوظات، فهن يرين المدن تشاد، ويشهدن تحول الإنسان من البداوة الى المدنية». ومع ذلك تواصل سُها: « رغم إنني فكرت بيني وبين نفسي في أن الوقت يضيع في البحث وعمل البديهيات».(ص ١٢) هذا الإبهام في تناول الصحراء وسكانها لدي سُها يعكس في دلالاته وتماريه الخطاب الكولونيالي الذي يعمد من خلال عملية تشفير معينة، تأسيس وخلق صورة لسكان الصحراء على أنهم في حالة من الإنحلال والتخلف الحضاري. يبدو هذا واضحا في سلسلة من الأحداث التي تعكس وضع ورؤية سُها تجاه شعب الصحراء في الخليج. وسنتناول هنا حادثتين يمكن من خلالهما رصد خطابها المتناقض خاصة تجاه نساء المنطقة.

تأتي الحادثة الأولى أثناء إحدى زياراتها لنور التي تشعر بالظلم والاضطهاد كونها حبيسة المنزل الى جانب عجزها عن السفر بسبب احتفاظ زوجها بجواز سفرها. حين تبدأ نور في البكاء بشكل هستيري، تفكر سُها: « ما عرفت بما أجيبها. لكني فكرت واعترفت بيني وبين نفسي أني قاسية وأنانية لأني لا أتأثر ببكائها الآن...ثم فكرت مدافعة عن نفسي، أن ردة فعلي ستكون مختلفة لو أنني رأيت واحدة من صديقاتي في لبنان وهي تبكي».(ص٤١) أن بكاء نور الهستيري لا يختلف كثيرا عن بكاء سُها في حدث مماثل قبل هذا حين بدأت في الصراخ بغضب على زوجها في التلفون: « ونحنا أيمتى بدنا نترك هالبلد؟..ضروري أعرف لأني مش قادرة..لح افقع بدي أعرف...».(ص ٣٢) ترسم سها هنا بسلوكها فاصلاً جغرافياً للاضطهاد الذي تعاني منه المرأة العربية بشكل عام، يعكس الى حد كبير الاختلاف الذي يمليه المفهوم الكولونيالي المتمثل في ثنائية الأنا/الآخر. فهي قادرة أن تتمثل معاناة المرأة في بلادها ولكن ليس معاناة المرأة في الخليج، متناسية بهذا أنه عندما تتحدث المرأة «الهستيرية» (Cixous and Clement 154) فأنها تنقل صدى صيحات كل النساء، بالضبط كما يفعل صوتها ذاته. على الرغم من وعي سُها بالنظام الأبوي القمعي الذي تخضع له نور بالإضافة الى العديد من النساء، حيث أن سُها ذاتها تقع سجينة حدوده الفاتكة، الا ان خطابها ينم عن محاولاتها المستمرة لتفادي أية مماثلة بينها وبين المرأة في الخليج. في لحظة معينة في الرواية تشير اليهن كنساء لا حول لهُنَّ ولا قوة، وتبقى هي دائما « مختلفة عن جاراتي ».(ص ١٢) مما يجعلنا أمام أسلوب مقرر يعطي المفاضلة لتراتب معين يمنعها من رؤية أن واقع المرأة الخليجية قد يتطلب منها فهما آخر وقراءة مختلفة.

تعاد الحادثة نفسها حين تشرح تمر لسُها كفاحها من أجل أن تحصل على أذن من عائلتها لفتح محلٍ للخياطة، وحين تنتهي منتظرة ردود سُها العصبية وتعاطفها معها تفاجأ: « وبدلا من أن تتعاطف معي، نهضت تزيد من الشاي في كوبي ثم كأن جملة هربت

منها...سألتني: وليش ما بتسافري وتعيشي بره وبتخلصي؟».(ص١٩٦) هذا الحل الذي تقدمه سُها لتمر يعتبر نقطة مركزية في الحوار الدائر بشكل عام عن المرأة في الدول العربية، والذي يطرح بأن أي تقدم في وضع المرأة العربية لا يمكن أن يحصل إلا بترك ثقافة البلد الأصلي المتعصبة ضد المرأة واحتضان عادات وأفكار ثقافة أخرى أكثر عدلا، غالبا ما تكون الثقافة الأوروبية. بهذا الخصوص تطرح الباحثة ليلى أحمد في كتابها Women and Gender in Islam بأنه ليس من المصادفة أن نجد بأن « هجر الثقافة الأصلية قد تم طرحه كعلاج لاضطهاد المرأة فقط في الدول التي كانت تحت سيطرة الاستعمار أو تحت هيمنته وليس في الدول الغربية ». (ص ١٥١) وتشرح الباحثة بأن قضية المرأة في الإسلام قد حازت على مركزية واهتمام نتيجة لتلاحم عدد من الاتجاهات الفكرية التي نشأت في العالم الغربي في النصف الأخير من القرن التاسع عشر. هذا التلاحم قد تم ابتداعه ليربط بين قضايا المرأة وإضطهادها وبين ثقافات الشعوب الأخرى، حين استخدمت البلاغة الكولونيالية فكرة أن « الرجال الآخرين، رجال الدول المُستعمَرة أو تلك الواقعة خارج حدود الغرب الحضاري، هم من يضطهدون المرأة »، وبذلك بررت أخلاقيا مشروعها في « تفكيك وإبادة ثقافات الشعوب المُستعمَرة ». بهذه الكيفية تبدو لنا سُها في انحيازها واحتلالها لما تسميه جياتري سبيفاك « فضاء الذات المتماهية في الآخر الإمبريالي ». (Three Women's Texts and a Critique of Imperialism, 254) حيث نجد التدوير المستمر للخطاب الأوروبي من خلال استراتيجيات متنوعة تعمل على فرض والاحتفاظ بالنظم الأوروبية في بيئات غير أوروبية.

هذا بالطبع لا يعني بأن المجتمعات الإسلامية لا تضطهد المرأة، فنحن نعلم جيدا بأنها كانت ومازالت تفعل ذلك. إن محل الخلاف هنا هو في سوء الفهم وفي التلاعب السياسي لقضايا اضطهاد المرأة في هذه المجتمعات من قبل الغرب، الذي يؤكد بأن البرنامج النسوي الوحيد المطروح للمرأة العربية هو في أن تتخلى عن ثقافتها الأصلية وتحتضن الثقافة الغربية إذا كانت تطمع في أي تغيير لوضعها الاجتماعي والسياسي.

على العكس من سُها التي ترفض بدون أدنى تجاوب الصحراء وسكانها، نجد سوزان تحتضن بشكل كليّ والى حد التشبه والمماهاة الذات البدوية. تقدم لنا كل من سُها وسوزان رؤية خارجية للأحداث وتطورها في الرواية، كونهما امرأتين تحملان ثقافتين مختلفتين عن ثقافة المجتمع المضياف الذي استقرتا فيه مؤقتا. وعلى الرغم من إعجاب سوزان الواضح وتبنيها للكثير من عادات ومظاهر المجتمع الصحراوي، إلا إننا نجد بأن خطابها هو الآخر مشبع بالمتناقضات التي تُصيغ الذات البدوية ضمن صورة نمطية عن الآخر تتمثل في صفات الثبات والفانتازيا، وبالأخص هنا وفي هذه الحالة صورة الآخر الجنسية الحيوانية من جهة وغباءه من جهة أخرى والتي يعاد تكرارها وكأنها حقيقة إلزامية.

في بداية سردها يتكشف صوت سوزان في رواية محاولاتها لاستعادة اهتمام معاذ الجنسي بها الذي بدأ يخبو. رغم كونها متزوجة وأماً لبنتين وولد واحد، تُعد رحلة سوزان الى الصحراء بالنسبة لها بمثابة الاكتشاف الجنسي. ويمكننا أن نلاحظ هنا كيف أن هذا الاستغراق في الملذات الذاتية يصبح السمة الفاصلة المتحكمة في علاقة سوزان بالصحراء وبسكانها الأصليين. تتحدث سوزان عن الاهتمام الذي يثيره وجودها عندما تذهب لزيارة عائلة معاذ مع ابنها « شعوري بأهميتي بدأ يزداد، كأن شعري الأصفر، والذي ينهدل بلا حياة حول وجهي، أصبح ذهبا براقا...وفكرت أنه ما من مرة، استحوذت فيها على كلمة، أو حتى على نظرة إعجاب وأنا في بلدي».(١٣٣) بالاضافة فإن رغبة معاذ بها التي لا ترتوي تظل محط مقارنة دائمة بعدم اهتمام وبرودة زوجها تجاهها « تهت أبعد الفكرة بأن بطني كان هو عدم رغبة ديفيد بي، كذلك امتلاء جسمي. وما كان لبطني أدنى التأثير على انسجامي مع معاذ ». (١٤٠) يبدو احتفاء سوزان بجسدها في الصحراء واضحا

منذ البداية في لحظة شبيهة في صداها بتجربة الإنسانية الأولى في عري الجسد والرهبة الجنسية: « حياتي هنا تختلف، واختلفت منذ الليلة الثالثة لوجودي في الصحراء، إذ فتحت عيني مذعورة...لأجد نفسي عارية في حديقة، عالية السور ».(١٣٦)

مع ذلك فأن هذا الوعي المنبثق حول ذاتها يكشف عن حاجة مركبة للسيطرة ولاحتواء هذه العلاقة الناشئة بينها وبين الآخر. ونرى ذلك في الخطاب السلعّي الذي يتخلل حكاية سوزان كل مرة تباشر فيها اتصالها بالسكان الأصليين والذي يحدد بالدرجة الأولى موقعها الذي تصرح به: « جلست أشرب القهوة، فخورة بنفسي. لا شيء يستعصي علي في هذا البلد. كأني أملكه ».(١٧٣) في زيارتها الأولى لمنزل معاذ، مثلا، وحين تُسأل عن إمكانية تركيب مطبخ كالذي تمتلكه، تعلق سوزان: « لماذا لا أطلب له المطبخ من أمريكا، وأستفيد ماديا، لماذا لا أكون صلة الوصل التجارية بين أمريكا والصحراء؟ أخذت في خيالي أحسب ما سوف أكسبه ».(١٣٢) ثم لاحقا وحين تزور صيته، صاحبة الأدوية الشعبية، تبعا لنصيحة سها في أن تلجأ الى السحر الأسود ليساعدها في زواجها من معاذ، تفكر سوزان: « طافت في رأسي فنان مصفوفة، في أهم المحلات في أمريكا تحمل أسمي وصورتي. ورأيت نفسي أتحدث عبر التلفزيون، عن الوقت الذي قضيته متنقلة بين الصحراء والقرى، من قبيلة الى أخرى، حتى أجمع الوصفات تحت كلمة الحب. ثم رأيتني في عيادة خاصة بي، أرتدي المريول الأبيض، وحولي كل ما عند صيته، إنما في زجاجات تشبه زجاجات الروائح الباريسية. وتهت ارى نفسي ايضا تماما كالنساء الأجنبيات اللواتي جمعن المجوهرات الفضية القديمة والملابس البدوية وأصدرن كتبا، تحمل صورهن على الأغلفة ».(١٣٠) إن خطاب سوزان يفضح ما يسميه إدوارد سعيد بالموقع الفوقي المرن « الذي يدخل الإنسان الغربي في سلسلة من العلاقات المحتملة مع الإنسان الشرقي دون أن يفقد سطوته عليه ».(سعيد ٩٠) هذه العلاقة قائمة على القوة وعلى درجات مختلفة من الهيمنة. يمكننا أن نتقصى آراء سوزان التي تم ترسيخها عن الشرق قبل وصولها الى الصحراء، وخاصة تلك المتعلقة بما هو منظور ومدرك.

في مقارنة ماضيها بحاضرها، تسترجع سوزان لقاءها الأول مع الأمريكية باربرا، امرأة أعمال ناجحة وصاحبة جاليري. بالنسبة لسوزان تعتبر باربرا المثال الناجح للأنثى المغامرة التي عاشت في الهند حيث كانت تعمل في التدريس. ولهذا نرى سوزان مفتونة بطوفان باربرا في القطارات حول شبه القارة الهندية، بالصدفة التي جمعتها مع زوجها حين هب لمساعدتها في وجه عصابة ما. تروي باربرا لسوزان كل هذه المغامرات تاركة الأخيرة بشعور مرير بالخواء: « لأول مرة أجد نفسي لا أجلس مسترخية كأنه لا يقلق بالي سوى الواجبات المنزلية المحسوسة، بل إني أخذت أفكر بباربرا وبحياتها وبحيويتها...هذا الشعور أوصلني الى شعور آخر لا أستطيع وصفه. بل يشبه الشعور كمن أضاع شيئا ».(١٤٥) تعرض باربرا في الجاليري التابع لها الخشب المحفور والنحاس الأحمر والأصفر ورسومات على الحرير، كنوز الأماكن البعيدة التي قلما سمعت عنها سوزان. وحين تبدأ باربرا بشرح كيفية حصولها على عقد الأحجار الكريمة وكيف أنها تحايلت على البائع الهندي لتشتري حجرا واحدا بين كل مدة وأخرى، لا نستطيع إلا أن نسترجع تخيلات سها عن نساء منطقة الخليج، عن الصناديق الخشبية، عن الياقوت والألماس المقفل عليه في انتظار من يكتشفه.

تعود سوزان لزيارة باربرا فقط حين يتم عرض وظيفة على زوجها في « بلد عربي في الصحراء ». إن ردة فعل باربرا لهذا الخبر تعمل على تأكيد الصلة التي ارتسمت في ذهن سوزان بين موقع الانسان الغربي وبلوغه الحيز الذي يصبح من خلاله منظورا ومدركا من قبل الآخرين: « شجعتني هي كثيرا للذهاب الى البلد العربي، قائلة بأننا سنعيش كما في كتاب ألف ليلة وليلة.» (١٤٦) ثم تخبر باربرا سوزان عن الأموال،

والقصور، والأقمشة المرصعة بالمجوهرات في حين تتطلع سوزان في مصاغ باربرا الذهبي وتفكر بسعادة بأنها لا بد وأن تشتري مثلها في البلد العربي. وبالفعل، حين يفقد ديفيد وظيفته إثر إفلاس الشركة التي يعمل بها، تقول سوزان: « حققوا لي حلم ألف ليلة وليلة...أصبحت مثل باربرا، أخشخش في أساور الذهب حول معصمي، أخشخش الطمأنينة والأمان، حتى النفسي والمادي للسنوات التي سوف تأتي».(١٨٢)

يمكننا أن نشير هنا الى عنصر آخر لا يقل أهمية بهذا الخصوص فيما يتعلق بشخصية سوزان وهو عملية التسمية وإعادة التسمية التي تخضع لها من قبل الآخرين. فاللفظ العربي « سوسان » والذي تنادى به في الرواية مرات عديدة يعكس تنويعاً يكاد أن يحل محل الأسم الأصلي « سوزان ». هو إشارة للاختلاف في قلب التشابه، أنه البديل والمرائي. حتى سوزان ذاتها تبدو ساقطة في إبهام التسمية والتي تشير اليها وفي ذات الوقت الى شخص آخر « أبدو الآن سوزان أخرى، ووجدتني الفظ أسمي، سوزان، ثم سوسان، ثم بصوت أعلى سوزان...أنادي نفسي، أتساءل إذا كنت حقا سوزان أو سوسان التي جلست في تكساس، امرأة، في بيت ككل البيوت ».(١٤٤)

بعد أن تضع سوزان نقط صيته السحرية في كأس الويسكي لمعاذ، يعود الأخير ليحقق رغبة سوزان في الزواج منه، ولكن بشكل أهم ليصرح «{اسمك} مريم لا سوزان...مريم، زوجة معاذ الصديق...والله اللي يقول عنك مريم الأمريكية، لأفكك رقبته ».(١٤١) وكأن مطالبة سوزان في الإندماج تحتم إدراجها في نسق التمثيل التفاضلي عند الآخر. في الحقيقة تبدو سوزان مبتهجة بالتسمية الأخيرة حيث تبعدها عن التحريف المبهم في تسمية سوزان/سوسان، وتضفي عليها هوية جديدة: « آتي بشرشف السرير مركزة وسطه على رأسي، لأتركه ينسدل علي تماما كالعباءة. أبتسم، وأتمنى أن ألف نفسي بالعباءة. وأغطي وجهي بالمنديل الأسود. وأصبح كالباقيات ملفوفة، لأني ثمينة وسريعة العطب. ولأني أنقل من مكان الى آخر».(١٤١) في هذه المرحلة من الرواية تفكر سوزان بالاستقرار في الصحراء وأن تصبح زوجة ثانية لمعاذ.

لكن كل هذه القابلية، وما يبدو تحقيقا لنبوءة ذاتية، يعد مؤشرا أكثر من أي شيء آخر على الغموض الذي يكتنف النسق التمثيلي الذي تتحرك عبره شخصية سوزان على مستويين متداخلين، داعية بالنتيجة التصدع في وجودها، والتحريف الى عالمها، خارقة بهذا كل الفواصل والحدود.

بالرغم من ذلك فإن الشروط المحركة لهذا الغموض أو هذا الإبهام تصبح ذاتية الانعكاس عندما تواجه سوزان هلع العودة الى امريكا وقت يفقد زوجها وظيفته، وحين يهجرها كل من كان يلاحقها من أجل المتعة: « العودة الى أمريكا، هي العودة الى نقطة بين الملايين، وأنا هنا أشعر بأهميتي، كل دقيقة...ماذا تفعل امرأة أربعينية وحيدة في بلد يعج بغيرها...من سيدير تلفونها سوى من يخطئ؟...وتصورت تماما ما سيحدث لي، حتى وأنا في السيارة المتجهة الى المطار. سأرى وجها مستديرا لدرجة. وشعرا ينسدل على رقبة ممتلئة، وزندين سمينتين. صدرا طافحا. وبطنا بارزا وقدمين قصيرتين سمينتين ».(١٨٢)

هذا التضاد الثنائي في البناء الروائي يمكن تتبعه أيضا في تناول شخصيتي نور و تمر، حيث أستخدم الاختلاف الطبقي هنا كقاعدة لتجاور وجهتي نظر مختلفتين جوهريا فيما يتعلق بوضعية المرأة من سكان المنطقة الأصليات وأحلامهن في الصحراء. فالمحيط الذي تعيش فيه نور بإسرافه المفرط يلقي الضوء على طريقة في الحياة متفسخة وواهمة، تصور الصحراء « كجسد » يهدم في ذاته، ويقتات على هلوسات اسقاطاته لمساحات مغايرة في تخوم وجود غريب. هذه الأساليب المختلفة في حياة الصحراء تهدف وبشكل آني الى إثارة الصدمة والرفض أو المقت الذي يصبح العلامة المميزة له: الثياب الجلدية، سباق الدراجات النارية في الحدائق الشاسعة المطوقة بالأسوار، العباءات الملونة، الرغبة المحمومة في آخر صيحات

الأزياء من الغرب، والشهوة المتحكمة في كل العلاقات، كلها ممارسات بُديّة، تعكس حالة الضياع وفقدان الرؤية الواضحة والذي يُطرح هنا كسمة لعدد غير قليل من جيل ما بعد النفط في الخليج.

بالمقارنة يبرز لنا في الرواية انموذجا آخر مغايرا متمثلا في تمر التي تعمل بدأب في تغيير الظروف المعيشية التي ترضخ تحتها كأنثى وبهذا تبرهن من خلال الجهد الشاق على حتمية التغيير وبأن الثقافة تتخلق في جوهرها إنسانيا. حين تقدم تمر مطالبها كامرأة من المنطقة، فإنها تتحدى حدود وشروط مفهومي القوة/والمعرفة. وهي تفعل ذلك تحت عين السلطة ذاتها، عن طريق خلق تموضعات ومعارف « جزئية »؛ وهي بهذا تنجح في « تغيير الظروف التي يتم فيها إدراك وجودها كأنثى، وفي نفس الوقت تحتفظ بجلاء حضورها »

(" Bahbha Signs Taken for Wonders " 160)

على الرغم من هذا التضمين الأيدولوجي، تقدم لنا كل من نور وتمر صورة عن « الفضاء الثالث » الذي يتحدث عنه هومي باهبا كشرط أولي لتحديد الاختلاف الثقافي. فكلتاهما قد تم تقاربهما مع ثقافات أخرى عن طريق السفر أو التعليم، أو نتيجة النشوء في محيط يحمل سمة التعددية كالذي يتكشف عنه عالم نور، أو كون الأم تحمل اصولاً تركية كما هو الحال مع تمر. كلتاهما أيضا قد وصلتا الى وعي محدد يتصل بشكل مباشر بوضعهما كنساء من الصحراء. وقد يكون هذا الكشف، وترجمة مظاهر معينة في ثقافة ما، والمداولات وإعادة التنظيم الديالكتيكية للفكر سواء كان هذا بشكل واع أو غير واع، هو ما يجعل هاتين الشخصيتين تحملان الهوية الهجينة، وبهذا تكونان بادئتين في خلق التزعزع والتغيير.

لكن لا بد من الاشارة هنا إلى أن هذا التموضع الأيدولوجي يسقط في تمثيلات متناقضة حين يُطبّق نفس التجاور مع الشخصيتين الذكورية الرئيسية في الرواية، وهما صالح ومعاذ.

بالرغم من أن شخصية صالح يمكن أن تُرى كتمثيل للمثقف الذي يعمل بشكل واقعي من أجل تغيير مثمر في ثقافة بلده، تبقى شخصيته مبهمة الى حد لافت، حيث نراه متأرجحا بين موضعين لا ينسجمان: فمرة يُقدم لنا كانسان واعٍ وغير دوغمائي، ومرة أخرى نراه كزوج مستبد، رافض للتفاوض. بغض النظر عن مطالب نور غير المعقولة، تأكيدنا هنا يأتي على استخدام وسوء استخدام القوة التي يستعرضها صالح ضمن صلاحياته كزوج في مجتمع أبوي.

بالمقابل تفضح شخصية معاذ خطاب شديد التعقيد والتشابك. منذ البداية تم طرح معاذ كصورة نمطية عن الرجال الأصليين في الصحراء، والذين تم تمثيلهم في الرواية كمطاردين للنساء، مهووسين جنسيا. لا شك بأن خطاب سوزان في سرد علاقتها مع معاذ قد عمل بدون شك كما طرحت سابقا، على تأكيد الإطناب الغربي عن بساطة عقل الآخر وحيوانيته الجنسية غير المروضة. إن ما يهمنا في هذا التمثيل هو التأكيد الذي يعاد تكراره مرات ومرات عن سذاجة وغباء الرجال في الثقافات الأخرى الأقل شأنا من ثقافة الغرب. لذا فإن حياة معاذ من هذا المنظور تصبح نموذجا لنوعية الفضاء المحيط بمملكة الرجال في صحراء الخليج. إلا أن هذا الخطاب يكشف سمات أخرى متناقضة حين يتخذ الجانب الطبقي مكانا بارزا، خاصة حين نشهد بأن شخصية معاذ كنموذج أولي للسذاجة والحيوانية الجنسية في الرواية تتم مقارنتها بشكل مضمر بحكمة صالح الغني، المتعلم، القادر على ضبط وموازنة أطر حياته. فهل هي مصادفة إذن أن يكون معاذ الإنسان البسيط غير المتعلم هو من يصاب بمرض السيفليس في نهاية الرواية؟ مرض قد ظل لفترة طويلة مرتبطاً بالجهل والتخلف الاجتماعي لمجتمعات معينة يطلق عليها دول العالم الثالث. ■

المراجع:

١. حنان الشيخ: مسك الغزال ، دار الآداب ١٩٨٨.

المراجع الاجنبية

1- Al - Shaykh, Hanan. Women of Sand and Myrrh. New York. Anchor Books, 1989.

2- Ahmed, Layla. Women and Gender in Islam. New Haven. NJ: Yale University Press, 1992.

3- Bhabha, Homi K. "The Other Question: Stereotype, Discrimination and the Discourse of Colonialism." The Location of Culture. London: Routledge, 1994, PP.66-84.

4- "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree outside Delhi, May 1817." Critical Inquiry 12 (1985): 144-165.

5- Cixous, H. and C. Clement. "The Untenable". In The Newly Born Woman. Minneapolis, MA: University of Minnesota Press, 1986, pp. 147-160.

6- Hardy, Barbara. "Problems for Feminist Criticism." In Problems for Feminist Criticism. Sally Minogue, ed. London: Routledge, 1990.

7- Said, Edward. Orientalism. New York: Peregrine Books, 1985

8- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" In Marxism and the Interpretation of Culture. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, eds. London: Macmillan, 1988. Pp. 271-313.

9- "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism." In The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism. Catherine Belsey and Jane Moore, eds. London: Macmillan, 1989.



اعترافات عبدالله السيَّار
رواية قصيرة لحكاية طويلة

محمد عبدالواسع شويحنة *

أنا عبدالله السيَّار ، ها قد عدت ثانية ، فاسمعوا ما أقول ! . إنها البداية .. بداية لمسيرة لا تنتهي، فبالله عليكم لا تكونوا مغفلين فتحسبوا أني انتهيت ، لقد أصبحت في برزخ آخر، غادرت دنياكم الفانية ، هجرتها إلى غير رجعة ، ولم أندم ، عشت كما أشتهي وأحب ، لم أهزم أو أتراجع ، ولم أنحن للحظة ضعف ، فسحقاً لكل من يظن بي الظنون ، لم أخسر معركتي أبداً ، صحيح أن أعضاء جسدي قد توقفت عن الحركة ، لكن خواطري ما تزال متفتحة وقادة كما عهدتها في كل حين ، مازلت أحلم ، حياتي في أحلامي ، وما أزال أسعى وراءها ، أخلقها في الصحو إن لم تسعفني في المنام ..

ذكريات بعيدة تحضرني الآن ، ذلك عهد تقادم ، لكنه أبداً لا يبرح فكري ، كأنه عند الأمس القريب ، أيام كنت أبني قصوراً وممالك ثم أهدمها بضربة من رأس عصاي، أطيح برؤوس أتباعي ، بعد أن أكتشف جهلهم وانقيادهم الأعمى وراء الغواية ، وتعلقهم بالأغيار. أشد ما كان يغيظني أني أحبهم ، وأتودد إليهم وأسلكهم في دربي ، ثم أجدهم حفنة من الحمقى لا يستأهلون العيش ، وعلامة ذلك عندي أن تبدأ رقابهم تغلظ وأكفالهم تتسع ، ثم يتباطؤون في السير خلفي ، ويصل الأمر بهم إلى التخلف عن المسير، والقعود على الأرصفة .. وما أكره إلا القاعدين، وما أمقت إلا الباكين الصاغرين في يوم الزلزلة الكبرى ، أولئك الذين جحدوا وجودي ، وعصوا أوامر سر أسراري شيخي وإمامي أبي الفضل الدردري ، ولهذا رأيت بعد يأسي وفراغ يدي ، وما أزال أرى ، أن الصبية الذين اصطفيتهم ، هؤلاء العجيان البنادق ، الذين لازموا موكبي في أيامي الأخيرة ، كانوا

* اديب سوري وأستاذ جامعي في دولة الامارات العربية المتحدة.

أقرب إلى نفسي، على الرغم من أنهم أصبحوا بعد حين أكثر مدعاة لإثارة غضبي ، والدعاء على نفسي بقصف العمر ، فلم أعد أحتمل كل هذه المهانة ، وما عادت شيخوختي التي تثير شياطينهم تقوى على تحريك العصا والتطويح بها والضرب الأعمى.. لم أفلح مع الكبار ولا مع الصغار ، لكن إذا كانت لي عثراتي وزلات أحلامي ، فأنا بشر والله مثلكم ، لي أوجاعي وأحزاني، ولي صبواتي وشهواتي ، فلماذا لا تفهمون ؟! . لماذا لا تدركون أني كنت رهن ابتلاء عظيم ، وأني عندما ارتضيت أن أسير أمامكم قد وضعت في عنقي قلادة شوك ، أنا لم أرفض قدري ولم أعترض ، يكفيني فخراً أني بمسيرتي اليومية تلك ، قد سننت سنة رأيتها مبرر وجود خلق الله جميعاً، لكن الناس لا ينقادون لما أردت وتمنيت ، وأنا في سعيي إلى تحقيق ما أبغي ، وجدت البطش شعاراً من ذهب ، والقسوة ملح المحبة ، فليس من شيء أحب على قلبي من حبيب أزجره وأجفوه ، ثم أقربه وأصله حبل ودي .. لكن الأنذال لم يفهموا طباعي، ولم يلتفتوا إلى ما أحب وأكره ، وحدهم الصبية فهموني أول الأمر ، في الأيام الأولى فحسب ، لكن ما ذقته على أيديهم بعد ذلك قصَّر حبل أجلي ، ثم دق مسامير نعشي ، لكنهم - الكبار والصغار معاً - لم يستطيعوا أن يدفنوا أحلامي ، ففي عليائي، وعلى دروب واسعة طويلة سرمدية ، هنا في ديار الحق ، وتحت قبة الملكوت الأعظم ، ما أزال في أوج سلطاني ، ما أزال أسير ، أسير وأسعى لأن أجد من ينضم لمسيرتي، فهل أفلح في مسعاي؟ وهل أغزو القلوب فتصبح ملك يدي ؟

هذه فحوى حكايتي ، فحواها في ختامها ، والأمور جميعاً بخواتيمها ، لكني - وأنا المنقاد أبداً إلى ما أحب وأشتهي - أود أن أحكي سيرة مسيرتي من بدايتها ، من خطواتها الأولى التي لم تنته كما قد ظننتم ، ولن تنتهي على أية حال.

حدث ما حدث منذ زمن بعيد ، إنه عهد الطفولة الأول ، طفولتي ، ذكرى حياتي الأولى ، لا أذكر ما وراءها ، فأنا ما كنت إلا الطفل الماشي ، الماشي أبداً ، لم أحبُّ قط .. حطت حمامة على شباك غرفتي ، تأملتها مبهوراً ، حبست أنفاسي التي ازداد تدفقها في صدري ، ثم نهضت إليها ، طارت إلى أرض الدار ، تبعتها ، مشت فسحبتني وراءها ، هزت رأسها ومضت أمامي فسلبت لبي ، تعثرت قدماي فسقطت خلفها ، فوثبَتْ إلى أمام ، رشيقة موفورة الصحة ، وعادت إلى سيرها ، نهضت وتبعتها ، ثم صارت الأرض جميعها خضراء حولي ، وتنورت بالأزاهير، السماء خضراء ، والحمامة أمامي خضراء تشع بالأصفر البرَّاق .. وهاتف من السماء يحثني على السير ، فأسدد ناظري إلى حمامتي وأتبعها ، ثم تغيم عيناي وتختلط الأشياء، فلا أرى حمامتي ، بل الفضاء الرحب الأخضر ، والأفق الأخضر .. أقف وألتفت إلى الوراء فأجد حمائم كثيرة كثيرة لا يحصيها عدّ ، تغذ السير خلفي ، فعلمت من ساعتي أني نُذرتُ لمهمة عظيمة ، وأن الوقت قد أزف لمسيرة أبدية لا تنتهي .. لكن الحمائم طارت بعد ذلك، وتحول الفضاء حولي إلى رماد ، وأصابني وجوم شديد.. أمضيت طفولة باهتة ، لا أكلم أحداً ولا أنصت إلى قول أحد كفَّ جسدي عن أية حركة ، واستسلمت إلى قعود شلَّ أعضائي ، لكنه لم يسلبني القدرة على الحلم .. وما هي إلا سنوات ، حتى انتشلت نفسي من غمرة أحلامي ونهضت ومشيت .. كان ذلك في عصر شبابي الأول ، لا أدري أية قوة خفية دفعتني في قلب الحضرة، فوجدت نفسي أمام الأسرار مولاي الشيخ أبي الفضل الدردري . وقف أمامي بقامته القصيرة وحدبته البادية ، رفع وجهة إليَّ ووضع راحتيه على كتفيَّ كأنه يتعلق بي ، ثم تمتم وباركني بعينين مغمضتين ، ومسح براحتيه بعد ذلك وجهي، ثم أدارني أمامه ودفعني فسرت وتبعني .. في الأيام التالية طالت لحيتي حتى لامست سرتي ، فاتخذت لرأسي عمامة خضراء عظيمة ، وجلباباً أبيض واسعاً، ومشيت في الأسواق ، فصرت أدعى السيَّار ، وصار لي أتباع ومريدون، يسيرون عن يميني ويساري ، وفي أرتال بالعشرات خلفي ، أتمهل فيتمهلون ، وأقف فيقفون ، أسير في الحواري ، وأخوض الأزقة والمنعطفات ، وتمتد

المسيرة ساعات وساعات ، أتلفت حولي عندئذ وأتصفح الوجوه، فأرى علامات الرضا والارتياح ، أطمئن وأركن إلى راحة ضمير ، لكني أقول : لقد نال منا التعب كثيراً، وهذا وقت الراحة .. وأنعطف إلى أقرب مقبرة، أدخلها وسط مشاعر سرور عامة، أتخطى القبور وأتباعي خلفي ، أقف وألتفت إليهم، فيتوقفون وتشخص أبصارهم إليَّ ، فأشير بيدي إشارة خفيفة فيجلسون حيث هم ، وتشرئب أعناقهم نحوي، فأبدو في هذه اللحظات ، بجلبابي الأبيض وعمامتي الخضراء ، وقد تسامقت قامتي ، كشاهدة وحيدة في المقبرة، ثم أتخذ مكاني على عارضة قبر مرتفع ، وأنظر ساهماً، ثم أغمض عيني وأطأطئ رأسي ، وأرحل عنهم بعيداً ، أطير في مساحات الفضاء، أهيم مع الحمائم وأرقى السحب وأخوض الحجب ، وبين الحين والآخر ، أرفع رأسي وأجول بعينيَّ في خضم هذا الحشد من أتباعي المتناثرين أمامي ، يعانون المواجد وقد ران عليهم صمت وخشوع، أعناقهم مائلة أو منحنية ، وأجفانهم مسبلة أو ذابلة ، ووجوههم شاحبة قد مالت إلى النحول وانتابها عذاب العشق ، وأنا أعرف ما يعشقون .. للناس في عشقهم مذاهب ، وأتباعي مذهبهم في العشق الواحد .. يتسلل صوتي في هذه الآونة ناعماً رقيقاً لا يكاد يسمعه أحد غيري، أردد أنشودتي الخالدة : « همِّ بحبي يا فتى ..» فتسري همهمة استحسان بينهم ، وتنفجر من جهة ما زعقة عظيمة ، فأعلم أن شريط الهيام قد لمسهم ، وأن عصف الوجد قد بلغ بهم كل مبلغ ، فأسترسل في أنشودتي أترنم ، أعلو وأهبط :

همْ بحبي يا فتى	**وارضَ إذ أنت أنا**
أغمض العين تري	**واصبرَنْ تلقَ المنى**
واهجرِ القلبَ الذي	**هام حبًّا بالدنى**
ملتفتْ لا لن يصلْ	**رغم سيرهْ والعَنا**

ثم أعود إلى اللازمة ، فتتمايل الرؤوس والجذوع وتنطلق الآهات والحسرات .. أتوقف عن الإنشاد ، وأنظر في عيونهم الذابلة الرطبة ، فأشفق على ما أجد فيها من توسل ورجاء ، فأتمطى فاتحاً ذراعي على اتساعهما ، وأتثاءب ، فيعلم الجميع أني أصدر أوامري بالانصراف.. وأنهض فينهضون نهضة رجل واحد ، وأسير فينتظمون على جانبي وخلفي ، فأمضي بهم في طريق العودة ، إلى حيث التفرق ، وما أقساها عندهم من لحظات ..

في بعض الأحيان كنت أحس بالضيق والنفور من هذه المسيرة التي بدأتها ، ومن أتباعي وخضوعهم الذي بات يثير غضبي ، فيخطر في بالي أن أقوم بعمل يوردهم موارد التهلكة جميعاً ، وهم بالطبع سينقادون لأوامري ، ويقذفون أنفسهم في نار جهنم إن أردت .. لكني أهدئ من روعي ، وأحسو قليلاً من شراب السوس المفضل لديَّ، وأقطب وانهرهم بعنف ، وأتلو عليهم المواعظ ، فيزدادون خضوعاً وانقياداً ، ويستسلمون لصمت مطبق ، فتثور ثائرتي ، وأقذفهم بشتائمي ، فيبتسمون ويتغامزون بغبطة ، فأكتفي - وقد تخففت من غضبي - بأن أستنزل عليهم اللعنات في سري ، وأقول مواسياً نفسي معزياً روحي : لا سبيل إلى ما تبغي ، فإذا لم يكن ما تريد فأرد ما يكون . وأنا أعلم في النهاية أن حبي لأتباعي لا يدانيه حب ، وأن هذا الحب أساس وجودي ، ومبعث قوتي ..

في إحدى نوبات غضبي ، دلقت إبريق السوس بكامله في جوفي ، وفي اللحظة ذاتها برقت في خاطري فكرة ، فحسمت أمري ، وانطلقت سهماً مارقاً أمامهم، أمضي لما عزمت عليه .. إن في نفسي توقاً لعمل عجيب يصعقهم، ويأخذ بعقولهم .. أمضي بخطوات أقرب إلى الهرولة، وهم يتبعونني وسط لغط كبير ، إلى أن أصل إلى الزقاق إياه ، إلى البؤرة التي طالما حرمت عليهم الاقتراب منها أو النظر إليها عندما يصادف مرورهم بها.. أمضي إلى ماخور البلدة ، أقف في رأس الزقاق وألتفت إليهم فيهدأ ضجيجهم ، فلا تسمع إلا صفيراً خافتاً مع لهاثهم ، أصطفي عشرة من أتباعي الأماجد بإشارة مني ، وأتقدم بخطواتي داخل الزقاق فيتبعونني ، أقف على باب الماخور ، وهو عبارة عن بناء قديم قائم تحت الأرض ، أدفع الباب اللوَّاح وأهبط

درجات القبو ، ورجالي ينزلقون خلفي تباعاً ، فأتيح لهم أن يتقدموني، فيغشون المكان قبلي ، ويعلن كبيرهم عن قدومي ، وسرعان ما أكون في الداخل .. وإذ يضمنا المكان ، تلامس عيوننا عتمته وسكينته ، وتتضح شيئاً فشيئاً الوجوه التي بهتت وشخصت بأبصارها إلينا ، يخرجون عراة من عليَّة هنا ومن قبو هناك ، يتطلعون إلينا ، يتراجعون في خشية ، تمتد أيديهم بحركات مذهولة إلى ملابسهم في محاولة لارتدائها .. الواضح أن المفاجأة شلّت ألسنتهم وأيديهم، فأقول بصوت بدأ كالهدير في جوف المكان : لا عليكم يا إخواني ! . ها نحن بينكم .. فلتطيبوا أنفساً ، إنكم من المصطفين ، وأنتم من خفق القلب بحبهم ..

عندها تصيب الدهشة أتباعي مما أقول ، وينظرون نحوي بتساؤل ، فأتقدم خطوات وأتخذ مجلسي في ركن عليّ، وينتظم الجميع أمامي في جوٍّ من الحيرة والذهول ، فلا أرى بدّاً من أن أقول : كنت أعلم أنكم لن تأتوا إلينا ، فوجدت أن آتي إليكم ، وها أنا وصحبي بينكم يا أحبائي !. ارفعوا رؤوسكم كما يليق بأمثالكم أن يفعلوا ، وانظروا في محيايّ تكحلوا عيونكم المتعبة الكليلة، واعلموا أن طريق السلامة ممتدة رحبة تحت أقدامكم ، فسيروا ورائي تغنموا ، وجودوا بالرضا تسلس الأيام قيادها لكم ، ويرضى المدى عنكم . لستم أو من نام ، بل النوم سمة كل المخلوقات ، فاسعوا إلى صحوكم ، اسعوا إلى الموت ، وأيقنوا بأن الناس جميعاً نيام ، أو سادرون في غفلة ، فإذا ماتوا انتبهوا . اخرجوا الآن بأجسادكم إلى الضوء ، وإلى الهواء الطلق! . فعلى الطرقات حياتكم ، وهناك يقين الجسد.

واقف بحزم وأشق طريقاً بينهم ، وأصعد خارجاً فيتبعني الجميع .. وفي الخارج يتعاظم الحشد ، يتوقف الناس وينظرون غير مصدقين ، إلى أبناء القبو وقد خرجوا عن آخرهم ، فتناثروا تحت ضوء الشمس ، بعيونهم البراقة التي استمدت حياتها من نفحتي ..

وكان ما كان بعد ذلك من أمرهم ، إذ حلوا أضيافاً على أتباعي ، فنعم الأضياف بمضيفيهم ، والمضيفون بأضيافهم ، وطاب لأحبائي الجدد العيش بيننا ، فهجروا حياة القبو إلى غير رجعة ، وانتشروا في أرجاء المدينة وأطرافها ، وتكاثروا في كل بيت وحي ، وأصبحوا يلازمون مسيرتي ، فازداد عد أتباعي أضعافاً ، فسررت حينئذ سروراً عظيماً أثلج صدري .. وحضرني في المنام شيخي الدردري ، وبارك صنيعي ، فعلمت أني قمت بعمل خارق قد عجز عنه مصلحو البشرية وهداتها .

لست من أهل الكرامات ولا أدعيها ، كرامتي الوحيدة أتباعي والمريدون الذين يتعاظمون من حولي يوماً بعد يوم .. وأنا أعلم أني بهم قد نلت أعلى المراتب في سلالم الفصل والسؤدد . لقد عشت لهم ، وأعطيتهم أكثر مما يحلم به منتظر عطاء، تقصفت قدماي وأنا أسير أمامهم ، أصل الساعات بالساعات ، والصبح بالظهيرة ، والعصر بالمساء .. وغالباً ما تنام عيون الليل ولا أنام، إلا إذا كنت ضجراً ، فأتوجه إلى داري من أقصر السبل، وعندما أصل أقف أمام الباب، وألتفت إلى جحفل هائل لا أرى آخره ، أرفع ذراعي وألوح بكفي طارداً ، فيهمون بالتفرق ، وأكون أسرعهم فأختفي من أمامهم وراء باب داري ، وأتحلل من عصاي وعباءتي وعمامتي ، وأتضمخ بعطري ، وأمر بالكحل الأسود على أجفاني ، وأشذب لحيتي .. وربما تكون الليلة صيفية قمراء فيحلو لي أن أنام على السطح، فأصعد إلى هناك وأستلقي ، ويجفوني النوم كما في إحدى المرات ، فأنده شيخي الدردري ، فيأتيني صوته من بعيد يقول : فاز المخفون يا عبدالله ، تَخففْ، تَخففْ ! فأجد ملابسي ثقيلة فأخلعها وأتمدد مستلقياً، فيجيئني صوته ثانية : تمدد على جانبك الأيمن يا عبدالله ، وإذا غفوت فاحذر الغفلة ! فأفعل وأحاذر ولا أجد إلى الغفوة سبيلاً ، فيعود صوته يتردد في هجعة الليل : تخفف يا عبدالله تخفف ! . فلا أجد سوى بعض هموم تثقل رأسي ، فأتخففْ منها بالنظر إلى نجوم السماء ، وأتيه في بحرها ، أعدها ثم أنتبه من شرودي وأعود فأعدها ثانية .. ولا أجد بعد ذلك بدّاً من أن أنهض وأطل على حارتي فأجد أتباعي قد افترشوا الأرض واستندوا قعوداً إلى الجدران ، أو

جعلوا من أجسادهم تكايا ووسادات لبعضهم بعضاً ، فأرقب المشهد من جهات السطح كافة، وتمتد عيني إلى أرجاء الأزقة كلها ، فأراها تمتلئ بأجسادهم ، وأجلس مطمئناً أمشط لحيتي بأصابعي في ضوء القمر، فأغفو قليلاً ، لكن سرعان ما يطلق الديك أولى صيحاته ، فأنهض وأعد العدة ليوم آخر .

في مثل هذه الليالي التي يستبد العشق فيها باتباعي ، فيأبون المغادرة إلى بيوتهم ، ويناموت حول داري ، فيملؤون الحارات المحيطة بها ، أجد لزاماً عليَّ أن أكافئهم على حسن صنيعهم ، وإن كنت كما علمتهم أنفر من الإذعان وأضيق بالخضوع ، فأخرج إليهم بعد صيحة الديك الأولى ، فيهبون جميعاً واقفين ، وينتظمون سريعاً صفوفاً متراصة أمامي ، والبسمة على وجوههم ، والتوسل في عيونهم .. فأرسل خطبتي الصباحية ، فيصغون بانتباه وشغف ، ثم يغمضون أعينهم خشوعاً ، وأسترسل في بلاغتي الحبيبة إلى نفسي وإلى قلوبهم ، فتطيش أفئدتهم، وأجد الحكمة تقتضي أن أنهي خطبتي فأفعل ، ويبدأ في حينها غبش الصبح بالتلاشي ، وتكون دموع أتباعي قد تهاطلت سخية وهي تستمع إلى فيض حكمي ، فأقول ثانية الحكمة تقتضي ألا أبالغ في القسوة ، فالرحمة مطلوبة في كل حين .. وعندئذ يجيء النشيد بلسماً لعلاج النفوس بمحو الصدأ منها والصديد ، فأنشد وينشدون:

انتبِهْ من غفلتِكْ — لا تكُن بالهَدْيِ عَيْ
طوِ بيدَ الأرض طَيْ — وامتثِل أمرَ يَدَيْ
أنتَ لا تَسْطِيعُ شَيْ

ويطول النشيد ويتعاظم ، أعود إلى لازمتي « همّ بحبي يا فتى » أرددها وأنتشي ، ثم أسير أمامهم ، وبحركة من يدي ينجذبون ، فينتظمون عن يميني وعن يساري ، وفي أرتال بالعشرات خلفي ، بينما أصوات إنشادهم تشق أجواز الفضاء .. نسير ونسير ، ثم أتوقف وألتفت بكامل جسدي إلى الوراء ، فيتوقف الإنشاد ، ويحل الصمت على الحشد الكبير ، فأمسك بأصابعي أطراف جبتي ، وأفتحها على الجانبين ، ثم أستدير ثانية ، وأسير بخطوات واسعة ، فيعلمون أن إحدى عاداتي قد بدأت ، وأن الصمت هنا سيد المواقف، فلا تسمع حينذاك إلا وقع الأقدام وحفيف الأثواب ، وأتوقف عن المسير فجأة ، فيوسعون لي حلقة كبيرة أقف في وسطها ، أمد ذراعي اليمنى جانباً ، وأجعلها قائمة ، وأشرع كفي إلى أعلى ، بينما أضع الكف اليسرى على صدري ، فوق القلب ، وأبدأ بالدوران .. أدور مغمض العينين ، أسرع في الدوران وأظل أدور وأدور حتى أصل إلى الختام ، فأهدأ قليلاً ثم أتوقف وأفتح عيوني فأرى الكثير من أتباعي قد أصيبوا بإغماء واستلقوا أرضاً وقد علا الزبد أفواههم، فينهضم الآخرون ويصلحون من شأنهم.. وأرمقهم لحظات منتظراً أن ينضموا إلى صفوفهم ، ثم يعود موكبي إلى السير. ولا يفوتني أن ألاحظ بشكل بدأ يثير انتباهي ، أن كل من كنا نمر بهم من أقوام ، كانوا يخرجون من حوانيتهم ودورهم ، ويكفون عن أي عمل ، بل إنهم يقفون بخشعة وسكينة ، يرقبون مسيرتنا ويرمقوننا بعيون الدهشة والإعجاب ، فنرى أبداً حيث نمر صفوفاً مكتظة من الأقوام على جانبي الطريق ، وإذا أرادوا إكرامنا أكثر – وهذا ما أصبح عادة فيما بعد – جعلوا وأطفالهم ينثرون فوق رؤوسنا حفنات الرز والبرغل ، أما النساء فيلوحن بأيديهن من حافات أسطح المنازل ، وربما أطلقن الزغاريد أيضاً مما يدفع حتى الشيوخ إلى الرقص بحفاوة وسرور ، بل أصبح مألوفاً وبات من التقاليد العريقة في مسيرة موكبي أن نمر بحشود يتقدمها وجهاء قطعوا دربنا بصف من الخراف ، فأرى مشهد دمائها النافرة وأسمعها تشخب ، ثم أتابعها بعيني وهي ترتجف وتسكن ، فأقوم عندئذ بالمرور على رقابها ، أتخطى دماءها تباعاً ، وأقف عند رأس كبيرها أتلو خطبة عصماء ، وأستأنف السير تهدر خلفي أصوات من خاضوا في محيط محبتي ، تردد أناشيد السلوان ، فأضع كفيَّ خلف أذنيَّ ، فتعلو الأصوات أكثر ، فأخوض في بحر نشوتها وأسكر من غير مدام .. وتمتد المسافات

أمامنا ، فنمشي ولا ندري أية قوة تحملنا على السير ، على هدي اللذائذ نمضي ونجوب ، وكل ما أحاط بنا وضمنا ولفنا ، بات مسخراً لصبوة قلوبنا وقرة أعيننا..

ويؤذن يومنا بالارتحال فينتهي بنا الطواف إلى سفرة شهية ، امتدت سماطات عديدة حوت ما لذ وطاب ، أعدها أحد أتباعي ، إذ بعد توسل وطول انتظار أجود بالرضا ، وأصدر الإذن بالسماح. ويتبارى عدد من أتباعي في إحراز شرف إقامة هذه الولائم ، وأمام هذا التنافس الشريف الذي أسميه تهافتاً دنيئاً، لكثرة ما فيه من إلحاف وذلة ، يزداد الحقد في نفسي على عجولي السمينة ، التي ربيت على نعمة التهادي في موكبي ، فعندما أقبل دعوة أحدهم على الغداء أو العشاء ، كنت أصل إلى الوليمة فأقف في الباب ، وأبدأ بإدخال من أسميهم أحبابي وأصحابي ، ويسمونهم هم السلتجية والقجم وأهل اليول ، وهم فصائل كثيرة من المتسولين والطفيليين والعاطلين عن عمل والمشردين وذوي العاهات وأبناء القبو والغرباء .. ولا تنتهي أرتال هؤلاء ، كالبرق يسري فيهم خبر الوليمة ، فيتوافدون من كل مكان ، وتفرش على الأرض سفر وترفع سفر ، وأتباعي الآخرون مع صاحب الدعوة يقومون على الخدمة وتنظيم الموائد وتزويدها بالأطباق المليئة ، ورفع الصحون الفارغة ، يسعون بدأب لا يعرف السكينة ، يقدمون الأطعمة تلو الأطعمة ، وينتظرون أن ينتهي كل هذا الفيض من الشره وحمى الأكل ، وأنا أكون في قمة سعادتي ، أقف مراقباً ما يجري ، ولا أشعر بأية شهية إلى الطعام ، وقلما آكل في العادة ، فإذا ما جلست إلى طعام أحس بالشبع من اللقمة الثالثة ، وأقول مردداً : « بحسب ابن آدم لقيمات يقمن أوده » .

عندما ينتهي أحبابي وأصحابي من طعامهم ، يخرجون تباعاً ، مثقلين بأحمالهم في المعدة وفي الجيوب ، وأختلس نظرات إلى الداعي وأعوانه ، فأرى سيماء الغضب على وجوههم ، فأبث نحوهم بسمة سرعان ما ترتسم على سحنهم الغاضبة صفراء باهتة، وتظل على الأسمطة فضلات يجلس إليها بقية أتباعي ، يتناولون بعضها بقرف وينهضون سريعاً .. وتنتهي الوليمة ، فيما تنعقد بالقرب حلقة غناء ضمت أولئك الذين كفوا عن الطعام واكتظت بطونهم ، فتهالكوا إلى الأرض .. ويصلني صوت أحدهم يردد : « وإنْ أجاعوكَ جُعْ ، أو أطعموكَ فكُلْ ..» ويأخذني الغناء، فأسرح بعيداً .. وأنتبه من شرودي إلى أحد أتباعي يتقدم مني ، وقد انشرحت أساريره ، يتوسل إليَّ أن يكون الحائز على شرف الدعوة المقبلة ، وأهز رأسي موافقاً ، وأنا في دهشة عظيمة لا أبديها .. لي كل ما أريد ، وحاصل على كل ما أرغب وأشتهي ، حتى قبل أن أفوه بكلمة ، الولائم هذه علمتني أن نهر عجولي نبع لا ينضب ، وفيض يتعاظم وأنت تحسبه يؤول إلى نقصان .. هذه الولائم اليومية صارت السبب في شهرتي ، فطار اسمي في الآفاق ، وضمن كل معوز جائع طعام يومه على أشهى مائدة ، وأنا انتشيت وطربت لك ذلك .. وفي غمرة سروري، وأنا أسير ، ساحباً خلفي موكب المتعاظم ، أتوقف قليلاً وأستدير إلى الوراء ، فأرى أتباعي بعيونهم الشاخصة ، ووجوهه الموجهة نحوي ، وأرى خلفهم من سميتهم أحبابي وأصحابي ، أرتالاً كثيرة، بعضهم بأسمال بالية ، وبعضهم صبية مرضى نصف عراة ، وآخرون عاجزون يزحفون على الأرض أو يجرجرون أجسادهم على عكاز، في كل يوم تنضم أرتال جديدة إلى الموكب ، وقد فاقت أعدادهم مرات ومرات أعداد أتباعي ، فأتملى لحظات في سروري ، وعندما تعانق الطمأنينة قلبي ، ألتفت مستأنفاً السير في طريق عشاء قادم .. وأنتبه دائماً – وقد أصبح هذا يؤرقني– أن حياتي كلها قد غدت سيراً متواصلاً في الدروب وعلى الطرقات ، تتخلل السير وقفات على دعوات غداء أو عشاء ، الشوارع والحارات والأزقة قد أصبحت مضامير لمسير متواصل ، والراحة الوحيدة محطة المقبرة التي لم تفي بالغرض ، فصرت أمد سيري إلى أطراف البلدة ، وأجعل التوقف هنالك في الفلوات، حيث الهواء نقي منعش ، وروائح الأطعمة التي تزكم الأنوف تغدو بعيدة .. ولكنها فترة لم تطل ،

فما لبث الولائم أن امتدت إلى هذه الفلوات ، فصار الداعي يطلب الطعام من السوق ، فتفرش الأسمطة على الأرض في العراء، وتتناثر عليها الأطعمة ، وبإشارة مني ، يقبل الجميع بالأيدي يتخطفون كل شيء ، حتى لا تجد بعد ذلك طعاماً يتبقى لأتباعي وأصحاب الدعوة أنفسهم .. وفي مرات ومرات ، أصبحت أجد في نفسي النفور واغضب من هذه الولائم، وأنا أراها تأخذ الكثير من وقت المسير ، لكنني أقول عندئذ : ما باليد حيلة ! . فالناس يطلبون العيش، وكل جائع يجب أن يملأ بطنه ، وكل عطشان يجب أن يرتوي ، وبعدها ليكن ما يكون ، ثم إني أعلم.. فنهر أتباعي فيض لا يتوقف عن التدفق.

في مجالسي المعتادة ، في المقبرة أو الفلوات ، كنت أرى أمامي ، في الصف الأول وجوه أكابر القوم ونقباء الأشراف والموسرين والأصحاء الموردة وجوههم المؤلفة قلوبهم ، وأنظر وأنقب بعينيَّ لكني لا أرى أحداً من أحبابي وأصحابي ، رواد الولائم وفرسانها المجلين ، فترتفع يدي وتشير إلى البعيدين منهم ليقتربوا ، وإلى من أمامي ليوسعوا صفوفهم للمتقدمين .. وتعتدل الصورة في ناظري، إذ أشهد أمامي، بل تحت أنفي مباشرة، أعداداً من المتسولين والعاجزين وأبناء السبيل، فافرح بهم، وأديم النظر في وجوههم المتهللة، أراها وقد طغى عليها فرح مثل فرحي، فيحلوا لي ساعتئذ أن أخصهم وحدهم دون سواهم بنظمي، فأنشد:

ما لذةُ العيش إلا صحبةُ الفقرا
هُمُ السلاطينُ والساداتُ والأمرا
فاصْحَبْهُمُ وتأدَّبْ في مجالسِهِمْ
وخلِّ حظَّكَ مهما قدَّموكَ ورا

وأكثر ما كان يشدني الدراويش والمجاذيب والبهاليل ، فلا أملُّ من قضاء الساعات في منادتهم والتودد إليهم، بقربهم أنعم ، وأنا استمع بل آمر الجميع بالاستماع إلى حكاياهم ونوادرهم وأغانيهم وطقطوقاتهم ، نطرب لهم وننتشي بكل صوت ، يضحكوننا فنضحك ، ويبكوننا فنبكي، والحكايا طويلة، تهدهد لنا فننام ، ننام مثل الملائكة على سرور، ونصحو على سرور ، وأكون أنا أول من يصحو، وقلما أنام في العادة ، ولا سيما في أيامي الأخيرة ، فأرسل نشيداً خافتاً ، يبدأ في العلو رويداً رويداً ... « يا أهل ودي .. يا أهل ودي .. أنتُمُ ذخري .. » فتتسلل اليقظة إلى أفئدتهم ، يتمطون بتكاسل وتنفتح عيونهم، وعلى وجوههم المطمئنة بسمات انشراح وغبطة ، يرددون النشيد معي ، وتنتظم أصواتهم وتصحو هي الأخرى ، ثم تعلو فأزيدهم بشدوي :

دارِ حبّاً قد برى	**أنفساً وتحَيَّرا**
نهرُ حبي قد جرى	**فانهلنْ وارقَ الذُّرا**
واجتنبْ أهلَ الورى	**واقطَعَنْ كلَّ العُرا**

ثم أتوقف عن النشيد ، فيجيبني في الحال صوت طالما أحببته ، يترنم بهذه الكلمات:

واعلمْ بأنَّ طريقَ القوم دارسةٌ
وحالُ من يدَّعيها اليومَ كيفَ ترى
ولازم الصمتَ إلا إنْ سُئِلتَ فقلْ
لا علم عندي ، وكن بالجهل مستترا

فتهيم القلوب ، وتنعم وتطيب ، وإذ ينتهي فصل الطرب يحل صمت قصير ، أستلهم فيه وحي خاطري، ثم أبث على مسامعهم كلمة قصيرة موجزة ، فالوقت لم يعد يسعف ، وأمامنا مسير لابد أن يبدأ ..

تمر الأيام تعقبها الأيام ، ويشتد في خافقي حبي لأتباعي جميعاً ، أرقب هذا الحشد العظيم من المريدين النجباء، يأتمرون بإشارة من يدي ، راضين كل الرضا ، متآلفين بانسجام لا يعرف نفوراً أو رفضاً، فأقول : كم أنت عظيمة يا نفسي !. وكم أنت رائعة يا حكمتي !. فإناؤك الرحب قد وسع كل إناء ، وما أراه دائماً وأبداً يؤكد لي أنه لا يصح إلا الصحيح ، وهذا صحيحي فهو الصحيح ، وأن من أخلص النية فاز بالمرتجى .. وتمتد يدي إلى لحيتي أداعبها براحة كفي، فأحس بها ملساء كالحرير ، والعيون الضيقة ترمقني

بعذوبة ، ويحضرني التثاؤب حينئذ كما في كلي مرة ، فأتمطى في كل اتجاه ، ويكون وقت النوم قد حل . لكنني ومنذ ليال عديدة لم أعد أجد للنوم طعماً ، لم أهتد في كل محاولاتي إلى غفوة واحدة، ما الذي يؤرقني فتبقى عيناي على اتساعهما مفتوحتين وسط الظلمة ؟! باتت تنتابني أوجاع وأوجاع، سميتها كوابيس اليقظة ، هل هي آلام الحب ؟ فحبي لأتباعي لا يدانيه فيما أعلم حب آخر في الدنيا كلها، إنه أنفاسي التي أحيا بها ، ودقات قلبي التي لا تفارق صدري .. كلمت شيخي الدردري في آلامي وأحزاني ، كان يصمت ويهز رأسه ، فأنتظر وأصبر فلا يحير جواباً ، حتى يئست من نفحاته ، وبت أخجل من إلحاحي في الطلب .. وأفكر أن لو قدر لي أن أكون غير ما أنا ! فكيف تكون حياتي ؟! وما هي صورتي وحقيقة شأني ؟! بل ما حال أتباعي من دون ؟ من كان سيجوب بهم الآفاق في هذه المسيرة اليومية العظيمة ؟ تلك التي لا يدرك فضائلها إلا كل ذي بصيرة ، واسألوا إن شئتم كل من سعت قدمه في خطوة واحدة خلفي ، اسألوا كل من أغمض عينيه فوصلته بشريط حبي فارتعد ، مسته ريح الصبوة فاهتز وتمايل واستبد به الوجد ، فمن ذاق عرف ، وأنا ذقت وعرفت ، عرفت ما عرفت بفضل مشيئة كبرى ساقتني في الطرقات ، ودفعت خلفي الألوف المؤلفة ، تستمد من شعلتي الطاقة، ومن أنفاسي الحياة ، باسمي يهتفون في صحوهم والمنام ، وفي طاعتي يتبارون ويغنمون .

في سكينة الفجر يتهافت جسدي ، وينال مني الأرق، لكني في غمرة آلامي أشرع بالتفكير في خطة سير اليوم المقبل ، ثم أهرع على عجل ، فأرى الموكب في انتظاري ، فأمضي إلى المقدمة ، فيما تتدافع الأرتال خلفي ، وابدأ بالنشيد ، وبإشارة من يدي يرددون معلى كلمات النشيد ، ثم أصمت وأدع لحناجرهم مطلق الحرية في إيقاظ الناس جميعاً .

وأنتبه فجأة إلى ما حل بنفسي من ألم ، لقد طقت روحي وضقت بكل شيء ، أسير في هذه الظهيرة الملتهبة والموكب خلفي ، وشمس صيف حارق تصب حمماً على رؤوسنا ، كأن هجير جهنم يلفنا جميعاً ، أحسست بالاختناق ، ونظرت إلى السماء الزرقاء القاتمة ، فرأيتها تطبق على روحي فتوقفت . أغمضت عيوني ، داهمني الغياب لحظة .. لحظة أخرى .. فاجأني صوت صاعق ، صوت انفجار ضرب الأرض والسماء ، لقد انفجرت السماء وشهدت انفجارها، فاهتزت الأرض وارتجت قلوبنا وانخلعت عيوننا من المحاجر .. تحطم زجاج النوافذ في المنازل ، وخرجت النسوة من بيوتهن ينثرن الشعور ويندبن، ثم انطلق صوت زمور الخطر يتلوى ويشتد ، وأنا أسرعت أجول ببصري باحثاً عن سر أسراري ، أصيح بأعلى صوتي : مولاي يا مولاي !.. أين أنت يا إمام الحضرة ؟ أين أنت يا دردري ؟ فيأتيني صوته من ورائي قريباً يقول : أنا في موكبك يا عبدالله ! نظرت إلى حيث الصوت ، فأخذتني الدهشة ن كان شيخي الدردري يقف وقد شد قامته فاستقامت حدبته قليلاً ، نظر إليَّ بعيون فاترة محمرة ، ثم جلس على الأرض وقال : إيش بيك يا عبدالله ؟! .. الزلزال ما يهز رجال ، هذا أول الغيث.. قلت : داخل عليك يا شيخي !. أنا ضعت وضاع من معي . قال : أدري ، أدري ، وسِّعْ دربْ. ونهض وسار وتبعته ، أسرع يبتعد عني فأسرعت خلفه وأنا أحدثه من فوق حدبته ، أميل إلى قامته الصغيرة المنحنية أمامي وأقول : جتلونا يا شيخ ، إيش نسوي ؟ قال : النوبة الجاي نجتلهم . قلت : وأتباعي يا إمام ؟ قال: الساعة ساعتكم يا عبدالله ! خذهم صوب العدا .. فتركته والتفت خلفي أستعرض الصفوف والأرتال ، وأتصفح وجوه أتباعي ، لكني لم أر ما عهدته ، ولم أجد ما تعلقت نفسي أبداً بمشاهدته ، كانت الصفوف مضطربة ، والأرتال متفرقة متعرجة تشكل في المؤخرة فلولاً تتحرك ببطء ، وجوه متعبة مكدودة ، يغسلها عرف غزير بلل الشعور والثياب ، فكرت أن أوقف المسير وآمر الجميع بالانصراف ، فالانفجار حطمنا ، قصف شيئاً في أعماقنا ، ومثل هذا الحر لا يطاق ، والناس على ما عرفت فيهم من طاعة لا تعرف التردد، قد يبدون التذمر والتمرد ، قد يجول في خاطرهم

الرفض والعصيان ، ساعتها لن يشفع لي كل ما قدمت، ولن تجدي نفعاً الولائم والكلمات والأناشيد، فأنت لا تستطيع أن لم ماءً قد سفح ، فالعظة العظة ! . ومن لا يرى من الغربال فهو أعمى ، فليس ثمة قريب لا يمتد إلى شيء بعيد ، وليس ثمة من حضور لا يؤشر إلى غياب ..

كنت ألوب وسط أفكاري السوداء ، ومشهد الموكب يزداد شعثاً وتفرقاً ، أرتال بكاملها توقفت عن المسير واقتعد أنفارها الأرض وأرتال أخرى توارت عن ناظري في الأزقة الخلفية ، خطوات من تبقى ثقيلة كأنها تقتلع من طين، تمتمت شفتاي بصوت خفيض ، أفضي إلى أقرب مريد أن يجمع الصفوف حولي ، أطلب إليه أن يبلغ الآخرين أوامري ، بل أوامر مولاي الدردري ، ربما لم يسمع ما أقول ! فأنا لم أكد أسمع صوتي ، لكنه نظر في وجهي مستنكراً ، وبدت عليه علائم المرارة ، أغمض عينيه فانبجست في الحال دموع سالت على خديه ، وشهق ببكاء عريض ، وأنا ما تمالكت نفسي ، لم تحملني ساقاي فتداعيت إلى الأرض ، وأحسست بحرارتها تلسع مقعدي ، وغمرني في الحال شعور طاغ بالعجز والضياع ، وقلت إنها النهاية ، فالتوقف نهاية كل شيء ، لكن لا ! الضعف موت ، وأنا لن أستكين ، ولن أتقهقر في ساعة شدة، نهضت كأنما أنتشل نفسي من حمأة أفكاري المبلبلة ، وركضت بين الجموع أستطلع ما جرى .. لقد انفرط عقد الصفوف والأرتال، وتناقصت الأعداد وتضاءل الموكب ، هذا ليس موكباً ! . إنه أكوام وقبضات من أنفار هنا وهناك.. وقفت أمام حلقة ضمت بعض أحبابي وأهل ودي ، لم يرفعوا وجوههم نحوي ، ولم يلتفتوا لشأني ، كانوا يعتقدون الأرض وجذوعهم مائلة إلى أمام ، كأنما يعانون آلام مغص ، بينما تتحرك رؤوسهم يمنة ويسرة، أو في حركة دائرية ، كانوا جميعاً ينشجون بحرقة وحسرة ، بلوعة وخيبات ، زفرات قهر وآهات تتصاعد من أعماقهم ، في عطفة قريبة مني افترش آخرون أرض الزقاق ، وانطلقوا بعويل يقطع القلب ، وجدت نفسي أشاركهم في البكاء ، وغصة قاتلة تحجز النفس في صدري .. بكيت وبكيت كما لم أبك في حياتي، واستسلمت لنحيب لا ينتهي ، لكن أحداً لم يلتفت إليَّ ، كانوا في شغل شاغل عني ، بل ربما لم يعد أحد يشعر بوجودي ، فأين أنا منهم ، وأين هم مني ؟! كيف أقابل بهذا الجحود والنكران ؟ ما أقسى الخيانة! حقاً إنها تستحق الموت ، الموت لهم جميعاً ، الموت لكل عاص منشق .. لم أكن مخطئاً عندما كنت أقسو عليهم وأغضب ، عندما كنت أجلدهم بنظرات غضبى وكلمات حقدي ، وأحس بكراهية لا تقاوم نحوهم ، فسحقاً لهم جميعاً ، وأنا لن أعدم أن أجد لي أتباعاً آخرين أحبهم ويحبونني ، ونخلص لبعضنا الوداد .. كانوا يبكون وكنت أبكي ، وما خجلوا من دموعهم وما خجلت من دموعي ، لم يكترثوا لبكائي ، وأنا هالني بكاؤهم وأفزعني ورماني في أسف جحيم ، بكاؤهم ندم وحسرات ، وبكائي ضياع وعجز ، ما أشد مشاعر الرجاء في نفسي ! وما أقسى شعوري بفداحة الخسران !.. ونهضت من قعودي ، هجرت الأنذال والخونة ، حملتني قدماي وتحركتا بي ، السير أولاً والسير أخيراً ، لن أستسلم إلى قعود ، وجال في خاطري أني من لحظة ولدتني أمي ، تلقفت قدماي الأرض وسرت ، لم أزحف ولم أتسند جدران ، السير أزلي وأبدي معاً ،إنه ظاهري وباطني ، ومحياي ومماتي ، أكثر أحلامي مشي على الصراط ، صراط طويل لا يكاد ينتهي ، وأنا أكثر ما ابتهج له طول الصراط ، وكل سيري في يقظتي دربة ومران على مشي الصراط .. هذا ما لم يفهمه أتباعي يوماً ، وما وعته قلوبهم العمياء ، فضلوا وغاصت بهم أوحال هواجسهم، وهلكوا في جحيم أرواحهم التائهة .

مسحت برفق على لحيتي وصدري ، فهدأت نفسي وتطامنت كرامتي الجريحة ، وانبثقت قوة خارقة من أعماقي، فتلقيت بشاراتها مسروراً ، وحضرني هاتف علوي يأمرني فائتمرت ، وعرفت أن أتباعي أحبتي وصحبتي ليسوا سوى أولاد الحواري النائية من الصبية الصغار والفتيان قبل سن البلوغ .. بهذا مرت فانصعت ، وانطلقت في سيري وخرجت إلى أطرف

البلدة وحيداً ، ووصلت إلى الأحياء الفقيرة ، ثم جمعت الصبية حولي ، فدعوت إلى نفسي وشرعت أردد الأناشيد التي نظمتها للمهمة الجديدة ، وسرعان ما لقيت الاستحسان وقوبلت بالحب ، وتقاطرت جموع الصبية فانتظمت عن يميني وعن يساري وأرتالاً بالعشرات خلفي ، أقول ما أقول فيرددون ورائي بأصوات حادة صاعقة ترج الآفاق فيسمعها الكون كله، تصافح أسماع من هب ودب ، فأمضي بهم صعداً في طريق انفتحت على بيداء واسعة قاحلة ، أمضي نحو الآفاق ، وأنا أرفع عصا طويلة ، اتخذتها لمسعاي الجديد ، بعد أن أمرت صبيتي بمثل ما فعلت، فحمل كل منهم عصاً أو حجراً أو نقافة .. وأنظر فأرى موكبي وقد لفته سحابة غبار ، تصاعدت من أقدام صغاري التي تحث الأرض بقوة ، فأسمع وقعها يتعاظم ، وأتقدم في سيري بدافع غضب وحماسة ، أتشهى أن أقاتل كل من أراه في سبيلي ، وجيشي هذا لن يتخاذل في مهمة ، إلى الأمام أمضي ، والصبية يسرعون خلفي ، أنا أوسع خطواتي وهم يتراكضون ، وكأننا بتنا في سباق طويل لا ينتهي ، بدأت أحس بالرضا وأنا أعود إلى نفسي الحبيبة ، لكني في غمرة نشوتي وقمة سعادتي ، تعاودني الأحزان ، وتغزو قلبي الكآبة ، فأنظر في موكبي العظيم من الصبية ، وأحس بعبء السنين الطوال التي عشتها ، وآسف لمجرد تفكيري بقرب زوال كل هذا، فأجلس مهدوداً يائساً وقد أيقنت أن دوام الحال من المحال ، فأقول مع من يقول : لو دامت لغيرنا ما انتهت إلينا. ■





فوبيا

محمد عبدالملك *

قال : (بالتأكيد لا ينظر إلي حتى لا أكشف أمره!) يعلم أنني أراقبه بدوري. عندما أسهو مع كوب الشاي والأوراق التي أمامي ستهبط الجريدة من يده كالستارة،ويظهر مشهدي أمامه واضحاً. قال (المراقبة متبادلة!). تتنقل عينه بين الأوراق التي أمامه والرجل القابع على الكرسي في مواجهته.

لم يرفع الرجل رأسه عن الجريدة وذلك أدهشه. قال (لم يأتي كل يوم؟ وفي نفس الموعد؟بالتأكيد يعرف أنني أصل هنا في الثامنة صباحاً!). راح يفكر في الأمر من جديد. قال (قد تكون الصدفة؟). لم يتقبل الفكرة في الوهلة الأولى،فالصدفة لا تتكرر كل يوم؟ كل يوم في نفس الوقت؟ مقابل المقعد الذي يجلس عليه؟

* من رواد القصة القصيرة في البحرين

● اللوحة للفنان **عبدالجبار الغضبان** ١٩٨١ / البحرين / من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين.

(العادة لا تفسر) قال،(إنها عادة!)،ابتسم لهذا الخاطر فانهار الخوف الذي التهمه منذ دخوله الكازينو. فكر في الرجل الذي ينتظره خارج الكازينو،على الرصيف. تبعه منذ خروجه من العمارة. يراه من النافذة الزجاجية العريضة يروح ويجيء بانتظام،قال (إن الرجل مبرمج). قال إنهم كالمرض الذي يسبق الموت. كان أخوه تحت المراقبة. فكر في المداهمة التي قد تحدث له في الليل وهو نائم. يقتل في شقته الصغيرة، في العمارة المنعزلة. في الطابق الثالث. في الزقاق المهمل. لسبب مجهول تذكر أكياس القمامة السوداء الكثيرة أمام باب العمارة. قال إن جثته ستوضع في كيس أسود. لن تصل استغاثته إلى الجيران الذين يغلقون أبوابهم في المساء. فكر في الوحدة التي تتبعه في كل مكان. فكر في الرجل الذي يجلس على الدكه طول الوقت،أمام بوابة العمارة. يرفع الرجل التلفون النقال ويتحدث ما أن يراه. عندما يدخل هو العمارة يذهب الرجل إلى البقالة المجاورة التي يعمل فيها. أحياناً يتبعه ويضغط زر الطابق الرابع الذي يسكن فيه. يرتدي نظارة سوداء كبيرة – لم ير عينه قط – وقميص أسود. وحذاء أسود. له يد ضخمة نافرة العروق. تخيله وهو يضربه ضربات عنيفة. تذكر موظف الكهرباء الذي يضغط جرس الشقة كل يوم وآخر. (ماذا يسجل كل هذا الوقت؟ والنقال في يده؟ وعينه تتجول في الصالة والغرف؟). جاء النادل واقترب منه. قال : (أي خدمة؟) ناظره بفضول قبل أن يجيب. كاد يقول للنادل : (إذا أردت) شيئاً سأطلبك، لكنه – أمام نظراته الفاحصة – أرتاب،وقال : (أشكرك جداً). نسي الرجل الذي يجلس أمامه ويقرأ الجريدة ودهش لأنه نسيه. تذكر في الحال الرجل الذي ينتظره على الرصيف وصاحب البقالة التي أمام العمارة.

كان النادل ينظف الطاولة التي خلف ظهره،قال: (لابد أنه ينظر في الأوراق؟ رغم أنها معاملات تجارية. سيظن أنها أوراق خطيرة. في كل الأحوال الأوراق تخيفهم أكثر من المسدسات. هل الأوراق تقتل؟). شعر بحرج وتوتر عندما أطال النادل الوقوف خلف ظهره شعر وكأنه يركب على كتفه. كان يرتدي قميصاً مارونياً داكناً مثل دم قديم جاف. وله صلعة مخيفة. لوهلة تطلع إلى الرجل الذي يقرأ الجريدة وشعر بالأسى والخوف. تذكر الرجل الذي أمام العمارة. كان يسمع همسات أوراق الجريدة والرجل يطويها في يده. قرأ في الجريدة التي تواجهه هذا العنوان بالخط الأحمر : (القبض على جماعة مخربة) قال : (لماذا الكتابة كبيرة والعناوين حمراء؟) شعر بالخوف الشديد قال (إن يد الحكومة الحديدية ضخمة). كانت جثه أخيه مثقوبة من الظهر والبطن،وفي العنق،لم تبارحه صورة الجثة البيضاء الملفوفة في قماش،ولا التقرير الذي تسلمه. (في الأوراق توجد أشياء خطيرة) قال. بدأت مراقبته هو منذ استلامه الجثة. كانوا يتبعونه في كل مكان. المراقبة اشتدت مع الوقت. هناك من يدخل شقته في غيابه. كان ينظر إلى السقف في غرفة نومه. يضع سلماً ويفتش سقوف الشقة الصغيرة وزواياها. كانت العناكب تفزع منه بدورها. قال إنهم يدفنون المسجلات كالفخاخ في كل مكان. أحياناً تكون بحجم علبة الكبريت أو الخاتم، سمع حكايات كثيرة مشابهة. عندما يكون مع أصدقائه في الشقة يطلب منهم الخروج إلى الشارع. يخطو إلى الخارج ويقول : (لنذهب إلى الهواء الطلق!). تكررت الحالة. فهموا حالته وهو يتطلع إلى السقف. يتخيل وهو نائم في شقته في الليل مداهمة عاجلة. في الصباح يطل من نافذته التي على الشارع،يرى رجل البقالة عند الباب يدخن والنقال في يده. تقفل البقالة في الثالثة صباحاً. يقول (لماذا يلبس نظارة سوداء في الليل؟). يحرك الستارة التي يحرص على فتحها قليلاً،ويطل على الشارع. يتخيل جثته وهو على سرير متحرك في المستشفى،وتقرير أبيض فوقها..(سكته قلبية) قال : (الأمر هين جداً). كان النادل يغني أغنية شعبية ولاحظ أن صوته رخو وشواربه كبيرة. أصغى إلى صوته ولاحظ امتلاء مطفأته بالسجائر. رشف

الشاي،وأشعل سيجارة جديدة. كانت هي الأخيرة فطلب علبة أخرى. قال له النادل:

- التدخين يضر بالصحة! لا شك إن لديك ما يشغلك؟

نظر إليه،ودفعه الخوف لأن يقول:

- ليس لدي ما أفكر فيه.

قال : (من المفترض أن يكون الجميع سكان هذه المدينة سعداء. ومن يحزن فهو خطر) رغم ذلك،كان النادل يقف بثبات أمامه ويقول:

- أربع علب في اليوم كثيرة؟

- كيف عرفت إنني أدخن أربع علب؟

قال : (لماذا يعد السجائر التي أدخنها؟)

أربكته الفكرة. قال (أعرف أنه يظن أنني أفكر في مسألة محددة تشغله هو بدوره).

قال : (كان علي أن أكون في حالة أفضل. كلما فزعت ظنوا أنني أخفي سراً بالفعل). يظنون أنني أدبر شيئاً. تخيل جثته في كيس أسود مربوط. (لابد أنهم يفكرون في الخلاص مني!) اعتراه خوف شديد. قال إن فكرة مداهمته وقتله أكيدة. لن يستطيع تغيير شيء. أو التأثير في شيء. (لست أكثر من سلحفاة).

قال إن النادل يستفزه لكي يتكلم. يثيره لكي يقول،بذلك يعرفون حقيقته بالضبط. توقف عن الشراب منذ مدة،ولم يرتد الملاهي منذ شهور بعد أن تسلم جثة أخيه في غرفة يتحرك فيها الضابط والجنود. بعد ذلك زار العيادة النفسية. كان لابد أن يصمت. في نفس الوقت – وهو في خوفه العنيف – أراد أن يؤكد للنادل براءته. كاد يقول له: (أنت تعرف كل شيء!) لكنه استدرك في اللحظة الأخيرة. تهيأت له جثة أخيه، ووجهه الذي امتلأ بكدمات دموية حمراء،وأصابعه المبتورة. قال (إن الكتابة بترت أصابع أخي). تخيل أن المداهمة وشيكة. شعر بفخامة النادل وقوته. بدا له عملاقاً. كان يعلك لباناً. وتظهر أسنانه العريضة. كاد يقول : (إنني بريء!)

سمع صوته من بعيد:

- سأحضر السجائر!

لاحظ أن النادل يطل في الأوراق التي أمامه. لم يخاف؟ من خوفهم منه! (خوف متبادل) قال : تذكر وقع خطوات الأحذية العسكرية الضخمة. يشبه الحذاء العسكري الخوذة. وتشبه الخوذة القنبلة وتشبه القنبلة رأس الأفعى. دهش من هذه الخيالات الغريبة وسمع النادل يقول:

- هل تعمل في التجارة؟

- نعم ...

كاد يسأله : (لماذا تسأل؟) لكنه عدل عن رأيه.

كان الرجل يقرأ الجريدة يراقبهما معاً. ويبدو أنه قد ترك الجريدة جانباً،وواجهه ونظر إليه،ثم هربت نظراته إلى الشارع. لقد حان موعد نومه. سيذهب إلى شقته الصغيرة وفي انتظاره عند البوابة الرجل ذو القميص الأسود (لماذا يحب هذا اللون المخيف؟). كان يفكر فيه،ويفكر في النادل. ويعود لينظر إلى الرجل الذي عاد يقرأ الجريدة. واجهه عنوان آخر فتسلى بقراءاته : (إلقاء القبض على عصابة من اللصوص). لاحظ أن النادل يراقبه وهو ينظر إلى الجريدة. قال النادل وهو يناوله السجائر:

- ألا تحب قراءة الجرائد؟

كاد يقول له (هل كنت تراقبني؟) ظلت الجملة حبيسة صدره. كان يناوله علبة السجائر. قال :

- بالفعل أنا لا أقرأ الجرائد!

- ألا تعجبك؟

قال إنه يستفزه لكي يظهر كرهه للجرائد.

كان أخوه يكره هذه الجرائد بدوره ويقول إنها قمامة.

- أنا لا أقرأ إطلاقاً!

كان يشتري الجريدة وهو يلتفت من مكتبة النور البعيدة عن منزله ويضعها داخل حقيبة السامونايت، ولا يخرجها إلا في الشقة. وبعد أن يستلقي على السرير وينظر إلى السقف والزوايا ويفتش أسفل السرير وينهض ليكشف الشارع من خلال النافذة ينغمس في الجريدة حتى ينام. سلم مبلغاً من المال للنادل ونهض. أشعل سيجارة وهو يخرج من المقهى الزجاجي. كان ينتظره على الطوار المواجه للكازينو

رجل يرتدي قميصاً أصفر وحذاء رياضياً. أصلع بالكامل،ويضع نظارة سوداء ضخمة. له شفتان كبيرتان ويعلك لباناً ويداه حول كتفيه،وهو على هيئة الانتظار. يعرف أن الرجل في انتظاره. تابعه قبل دخوله الكازينو،حين كان يسير في شارع طويل كثير السابلة. كان قد خلف العمارة وفي يده حقيبة السامسونايت عندما ظهر الرجل من نفس البقالة المجاورة وفي يده النقال. كان يتحدث مع الرجل ذي القميص الأسود والنظارة الداكنة،والحذاء الأسود. وعندما انعطف هو إلى شارع جديد تبعه. كان يحمل منديلاً بنفسجياً في يده. وظل يتبعه حتى دخل الكازينو. عندما توقف على الرصيف ظل هو يلقي طرفاً من عينه إليه وهو يراقب الرجل الذي يقرأ الجريدة بالعين الأخرى فيما كان يفكر في النادل. حين داهمه النادل انتفض:

– أي خدمة؟

كانوا يتشابهون تماماً : وجوه عريضة كالجواشن. أفواه دقيقة واسعة لزجة. وعيون ضيقة. وكف ضخمة. عندما خطا على الرصيف كان الرجل يتبعه. وعند العمارة اختفى فجأة وظهر الرجل ذو القميص الأسود بنصف جسده من البقالة وعدل نظارته السوداء واستدار. عندما وصل إلى شقته وأغلق الباب،ولبس منامته سمع رنين الجرس. فتح باب الشقة ودخل موظف الكهرباء وفتح صندوق العداد وراح ينظر في زوايا الشقة. لاحظ وجهه العريض وفمه الواسع كالأخدود وعينه النائمة (قد يضع قنبلة في الصندوق!) قال. وحين ابتسم له سال خيط لعاب لزج. شعر بغثيان. وذهب إلى غرفة نومه،وفتح الجريدة. كان قارئ العداد قد ذهب. في الصفحة الأولى من الجريدة قرأ هذا العنوان باللون الأحمر العريض (سنضرب بيد من حديد). ابتسم. رأى أمامه يداً حديدية ضخمة بحجم عمارة تهرسه مثل آلة فرم اللحم. وانتشر في بدنه خوف هائل. تضاعف (الرهاب) في تجاويفه البعيدة،وسجن جسده،وغمره عرق كثيف. كانت اليد الحديدية الضخمة والأحذية السوداء العسكرية التي على هيئة مجنزرات تطارده. ثم اتسعت اليد الحديدية وتورمت الأحذية. اتصل بطبيبه النفسي. كان تلفون العيادة يرن. ظل يرن فترة طويلة. أحس بالغثيان والخوف وتقيأ على السرير والجريدة التي تحته. اختفت العناوين الكبيرة الحمراء. حمل الجريدة القذرة ورماها في صندوق القمامة وقال: (لو جاؤوا الليلة ورأوها في صندوق القمامة سيظنون أنني أكره الجريدة!) واهتدى إلى فكرتين: أن يحرق الجريدة أو يقطعها إلى قطع صغيرة ويلقيها في الحمام ليجرفها ماء السيفون إلى المجاري تحت الأرض. قال إن جثته قبل أن توضع في كيس القمامة الأسود ستقطع. فكر : إن الدخان الخارج من شقته سيزيد من شكوكهم. سيعطيهم الدليل القاطع على أنه كان يخفي أوراقاً سرية خطيرة. بدأ بتقطيع الصفحات الأولى بعد أن أغلق باب الشقة وباب الحجرة وباب الحمام. جرف ماء السيفون المندفع الأوراق الصغيرة. استراح. كان يسمع صوت السيفون وانطلاق الماء بلذة،ويشعر بطمأنينة مضاعفة. وشعر وكأنه يتخلص من كل آلامه. ■



حـــوار

العريض والتقاء الثقافات



حوار: علوي الهاشمي و عبدالحميد المحادين *

إبراهيم العريض، نموذج متكامل لتجليات التفاعل بين الثقافات العديدة في إبداع إنسان واحد، حيث إنه جمع بين ثقافات شرقية وغربية، من خلال البيئات التي عاش فيها واللغات التي أجادها، والآداب التي قرأها بتلك اللغات مباشرة، وأتقنها ، حتى إنه أعاد إنتاج قراءاته كتابات وتأليفاً وإبداعاً بهذه اللغات ذاتها... فكان إبراهيم العريض هو البوتقة التي انصهرت فيها اللغة الأردية، وما تحمله من روح الهند، واللغة الفارسية وما تحمله من هذه الحضارة العريقة، واللغة الإنجليزية، البوابة المشرعة على الغرب كله، إلى جانب لغته العربية الأم، بآدابها وشعرائها ونقادها ... كل هذا تفاعل في إبداع إبراهيم العريض، وترك آثاراً لا تخفى في النسيج الجميل الذي تكوّن منه إبداعه الشعري والنقدي، ثم الترجمة والنقل من تلك اللغات إلى العربية.

وتجربة إبراهيم العريض شاهد على كفاءة الإبداع حين يتشكل وينصهر في روح إنسان واحد، بعد أن تلتقي كل الروافد وتشكل هذا النهر الجميل، فيصعب على المتتبع معرفة انتماءات هذه الدفقات الرائعة، وإن كان لا يخفى على المتذوق أنها نتاج فاعليات متعددة الجذور، متعددة الأطياف، ويجئ منها شعاع واحد ... هو إبراهيم العريض.

ولأن « ثقافات »، كاسمها، تعنى بالثقافات الإنسانية المتعددة، وتجمع منها ما يمكن جمعه على صعيد واحد، ولأنها تصدر عددها الأول شاهداً على أن الثقافات تتفاعل وتتعايش في جو إنساني رحب، وفي روح سمحة، فإنها تهتم بالإبداعات الإنسانية، وتوائم بينها وتنشرها على صعيد واحد، مكونة مشهداً متعدد

* **علوي الهاشمي**: شاعر وناقد من البحرين، عميد كلية الآداب في جامعة البحرين، صدر له عدد من الدواوين الشعرية، والدراسات النقدية.
* **عبد الحميد المحادين**، أكاديمي من البحرين، يدرّس في كلية الآداب بجامعة البحرين، متخصص باللغة العربية، صدر له عدد من الكتب والدراسات النقدية في مجال الرواية والقصة.

الألوان، لكنه في النهاية مشهد جميل تتكامل خيوطه وتلتحم خطوطه لتكوّن هذا الرواء العذب... «ثقافات»....

من هنا كان إبراهيم العريض شاهداً لا غنى عن شهادته في هذا المحفل الإنساني، لأنه شاهد صدق وشاهد عدل على معنى التقاء الثقافات...

فاتجهت إليه «ثقافات»... ونعترف أننا أثقلنا على أستاذنا الكبير، مد الله في عمره، فصحته الجسمية لا تسعف ذهنه المتوقد ، وعقله الواعي، وحضوره البهي، وقدرته المعهودة على التعبير عن أعمق القضايا وأعقدها بأسلوب سهل سلس، ولغة متماسكة لا يظهر عليها تعب ولا يظهر عليها التواء...

فمن مزايا إبراهيم العريض، أنه يستصفي من العربية ألفاظا شديدة الترابط، والوضوح والإيحاء ، للتعبير عن أعمق الطروحات. بل إن إبراهيم العريض يفاجئ المستمعين إليه بأنه على علم بآخر قضايا النقد ونظرياته، بل إنه يتمثل طروحات تشومسكي مثلاً حول اللغة وعلاقتها بالوراثة الإنسانية، فيعبر عن ذلك في أشعاره، ويجيء بشرح لتلك الطروحات من خلال شعر عذب المذاق.

في أمسية من آخر شهر مارس ٢٠٠١م، كنا في ضيافة إبراهيم العريض: علوي الهاشمي، ومنصور سرحان، ومحمد جواد رضا، وعبد الحميد المحادين، وشاركنا في الجلسة جليل العريض نجل الأستاذ إبراهيم، والآنسة دعد العريض ابنة الأستاذ والقائمة على أموره، والعناية به في هذه السن الصعبة. وكان إبراهيم العريض في شيء من تألقة المعتاد، وحضوره الذهني المتقد، فبدأنا معه الحديث. وحتى لا نثقل عليه، جعلناه يسترسل كيفما شاء حول موضوع: تفاعل الثقافات المتعددة وتجليها في الإبداع الثقافي والأدبي... من خلال خبرة الأستاذ العريض، وكتاباته. وكان كعادته... موسوعي الطروحات، يفاعل بين التنظير والتطبيق والاستشهادات، في أسلوب سهل ... جذاب.

بدأ الأستاذ إبراهيم العريض:

أريد أن أتناول الموضوع من أساسه... ولننظر إلى الإنسان، إلى لغته، إلى ثقافته، لكن لكي نفهم الحقيقة كما هي لننظر إلى الأرض التي يعيش فيها، إذا علمنا أن الأرض، الجبال والسواحل، والشواطئ والرمل ، هي الأمكنة التي يعيش فيها الناس، باردة كانت أم حارة، وأن الإنسان يتعلم اللغة؛ هذه اللغة التي هي أصوات، والأصوات رموز... وهي تختلف من بيئة إلى أخرى، ومن هذه الناحية تختلف العربية عن اللغات الأخرى على سبيل المثال، كلغة الهند، أو اللغة الفارسية. ولا بد للاختلاف من مبرر ، فقد لعبت الصحراء دوراً هاماً في جوانب من اللغة العربية، والصحراء هي التي تفرض الصوت على الإنسان العربي، كالضاد، فهو صوت صحراوي. وفي اللغة العربية ستة وعشرون حرفا، أو صوتاً، وكل لغة تنسج الفاظها طبقاً لعبقريتها وخصائصها، فطريقة الكلام في العربية تعتمد على الساكن والمتحرك في نطق الألفاظ. فنحن، مثلا، لا نلفظ كلمة (بنْكْ) في العربية بتسكين الحرفين الأخيرين منها، وإنما يعمد العربي إلى قول –بنكُنْ– (وهذه ربما كانت نظرية في مسألة التنوين في اللفظ العربي، أي أنه للهروب من التقاء الساكنين في آخر الكلمة أحياناً). فتتوالى المتحركات والسواكن مما يتفق مع اللغة والنطق العربي... أما الهنود فهم يعيشون في غابات، وانهار، وهذا ساعدهم على خلق أصوات خاصة بهم، ومن الممكن التعبير بصوتين في صوت واحد ... مثال ذلك تسمع من البهرة /الكجراتية، كلمة « بْها»، في العربية لا نستطيع لفظها لأننا لا نبدأ بالساكن، ونحن نقول في العربية، بهائي: والبهائي مشتقة من البهاء ولا علاقة لها بالأصل الهندي فنحرك أولها ليتفق مع طريقتنا في النطق ، فيتغير معناها ، فتصبح من البَهاء، بينما بْهاي معناها (أخ).

قصدت بهذه المقدمة أن أبين أن الإنسان عندما يتعلم اللغة، تكون البيئة هي التي فرضتها عليه، حتى التفكير العقلي أيضاً تفرضه على الإنسان الأصوات

التي يستعملها ، أي أن اللغة بحسب طبيعة أصواتها توجه طرائق أفكار الناطقين بها.

لذلك لاحظت أنني إذا تناولت موضوعاً من الموضوعات باللغة العربية، ثم أردت أن أتناول نفس الموضوع باللغة الإنجليزية، فإن الطرائق اللغوية التي أسلكها ، والمنطق الذي تفرضه عليّ اللغة الإنجليزية ، يختلف كل الاختلاف عن النهج الذي تفرضه اللغة العربية.

فإذا اجتمعت فئات من منطقة باردة، مع جماعة من منطقة حارة، أو إذا اجتمع جبليون مع ساحليين، أو أصحاب الأنهار مع صحراويين، ينتج عن هذا الاختلاف أن تتسرب بعض الكلمات، ولكن الكلمات إذا تسربت من لغة إلى لغة ثانية، يتغير نطقها كما يتغير مدلولها أيضًا، فهي لا تعني في اللغة الجديدة ما كانت تعنيه قبلاً بالضرورة. فاختلاف الثقافات ينشأ من خلال الكلمات التي تنتقل بين فئتين، ولكنها تختلف في مدلولاتها، لأن الرموز التي أنت تستحضرها في ذهنك مقصورة على البيئة التي أنت فيها. فكلمة حب مثلا في العربية و Love في الإنجليزية، لا تمثلان صورة واحدة في نفس اصحابها، فالإنجليزي يستحضر من كلمة Love حالة تختلف عن تلك التي يستحضرها العربي. فالعربي يستحضر من كلمة الحب « يحبون الله كحبهم آباءهم كحبهم أبناءهم»، الحب هذا مدخل إلى دراسة الثقافات، العالم كله قائم على الثقافة، التي تنتقل من مكان إلى مكان، لكن الثقافة شأنها شأن اللغة إذا انتقلت تغيرت بتغير الزمان وتغير المكان، وبتغير المتلقي.

ولا بأس أن نتحدث عن الفارسية ، وطبيعة علاقتها بالعربية ، فقد كان للفرس لغتهم الخاصة، ولما جاء الإسلام وفتح بلاد فارس، وانتقل الفرس إلى الثقافة العربية، أصبح معجم اللغة الفارسية يحتوى على نسبة ٨٠٪ من الألفاظ العربية. لكن الفرس لا ينطقون هذه الألفاظ العربية ، كما ننطق نحن، ولا يفهمون من معناها كما نفهم. وأصدق مثال على ذلك كلمة « حافظ »، فعندما يودعون شخصاً يقولون : «خدا هافز »، فتنقلب الحاء إلى ها، كما أن حرفي (ظ) و (ض) لاينطقان عندهم، ويميل حرف الغين إلى القاف، والقاف إلى الغين، فلا يقولون قصر: بل يلفظونها « غسر ». هذا من ناحية النطق، ولكن اللفظ يتبعه تغيير ثانٍ وثالث.. فما يتغير ثانيًا هو مدلول الكلمة ورمزها، فلا ترمز إلى الشيء نفسه.. نحن نقول في العربية: « انقلاب »، ونعني بالانقلاب ثورة أو تحوّل الأحوال، وهم أخذوا هذا الكلمة، ويستدلون بها على الثورة، أي الثورة السياسية.

هذا من حيث الأصوات التي نستعملها كرموز، ففي أصوات لغتنا ،أصوات لا يستعملها غيرنا، وإذا ما أخذوها منا جعلوا لها دلالة ثانية لا تطابق دلالتها في لغتنا.

أما التغيير الثالث، فهو أن المتلقي يتغير مع مرور الزمن، وبتغير المتلقي، تتغير الثقافة أيضاً، فإذا لم تتغير الثقافة ، فهذا يعنى الدخول في حالة واحدة هي الجمود، وإذا وصلت الثقافة إلى مستوى ثم وقفت عنده، فيتراءى للبعض أن كل من يدخل تغييرًا على هذه الثقافة أو هذه الزاوية منها، إنه قد خرج عنها، وانسلخ من هويته.

وهنا نأتي إلى قضية العلم والجهل...

العلم لا حدود له، وهو مستمر، بمعنى أن الإنسان لا يصل إلى نهاية العلم أبدا، لأن العلم في تطور، والزمان متطور ، والتطور يعني التغير ، والتغير مرتبط بسيرورة الزمن ، في هذه الحالة يكون من يقف من زمانه عند مرحلة معينة لا يتجاوزها، ويجمد عندها، كأنما يعيش في زمان غير زمانه، أو كمن يمشي في طريق، ولكنه ينظر إلى الوراء لا إلى الأمام.

● **نتمنى لو انك تحدثنا عن تجربتك في هذا الحقل من اختلاف اللغات وما نجم عنه من آثار في ثقافتك . فأنت أديب على ضوء ما تقدم من كلامك ترى أن الإنسان حينما يتقن أكثر من لغة فهو على صعيد اللفظ والمدلول وعلى صعيد**

الرمز يختلف... لك من اللغات أربع أو خمس لغات تتكلمها....... هل يتأثر التفكير نفسه مع الإلمام بهذا العدد من اللغات، اتساعا أو تشظياً ؟ كيف تتعامل مع أكثر من لغة ؟!

المسألة تختلف بين الأفراد قدر تعلق الأمر باللغة والثقافة والقدرة على الإتقان،وللنظر في مسألة الترجمة ، فإذا ما نظرنا إلى النقل من لغة إلى لغة، نتصور أننا لترجمة معنى ما، نقدم على استخدام الكلمات ذاتها. وقد أدركت من خلال التجربة، أن عملية نقل المعنى إلى السامع أو القارئ، أمر يحتاج إلى موهبة، من أجل أن يعبر عما يحسه فرد ما في لغته. فإذا ما أردت أن تنقل المعنى من لغة إلى أخرى، لا تستعمل الكلمات ذاتها.

فالأصوات لها دلالات، والرموز التي ترمز إليها الألفاظ قد يستوعبها الإنسان في لغته بطريقة ما، ولكن إذا استعملت ترجمة حرفيه لنفس الكلمات لنقل المعنى إلى اللغة الأخرى، فإن هذا سيضر بالحقيقة . الترجمة هي المحك الصحيح، وإذا كنت تنقل ما يحس به زيد بلغته إلى عمرو بلغتك، فالنقل الصحيح لا يكون بالترجمة الحرفية، وفي الترجمة الحرفية تجنٍ على اللغتين وعلى المعنى فيهما.

لننظر إلى الآية القرآنية الكريمة:

﴿ قُتل الإنسان ما أكفره ﴾

ولننظر إلى « قُتل »: وهو فعل مبني للمجهول، والإنسان نائب فاعل، ما أكفره: أسلوب تعجب.

لو ترجمت هذه الآية ترجمة حرفية مثلا ، فستلحق ظلمًا بمعناها الإنجليزي الذي ترجمت القرآن إليه.

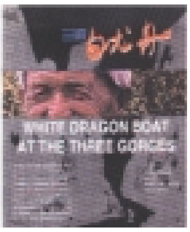
وحين ترجم « إقبال » القرآن، فإنه قدم ترجمته إلى علماء الأزهر للتيقن من سلامة ترجمته، ولمّا تناول هذه الآية ترجمها كالتالي:

Man is self distructive, How ungrateful!

هذه ليست ترجمة حرفية، وإنما نقل للمعنى ... وهذه موهبة، كما أنك لا تستطيع إتقان لغتك إلا بالموهبة، فإن الترجمة كذلك تحتاج إلى موهبة.

• كيف توصلت إلى ترجمة الخيام من الفارسية إلى العربية، وهي ترجمة تتسم بالقرب الشديد من معانيه!

استمع ، مثلاً إلى رباعية الخيام:



الخيام يتكلم كعالم يوجه الكلام إلى إنسان آخر غير عالم:

كجهلك ، علمي بأسرارها
فأنّىَ لنا سبر أغوارها
كلانا رهين بلطف الظهور
لهذا الدخان على نارها

فهذه ترجمة تدل دلالة صحيحة على معاني الخيام، ولو ترجمت حرفياً لضاع الجوهر.

• أي اللغات تشربت منها أولاً باتصالك بالثقافة العالمية؟

في المحيط الذي ولدت فيه، كانوا يتكلمون الهندية، حتى والدي كان يتكلم الهندية. وذات مرة، حين كنت طفلا ، كان يقص عليّ قصة، ويقصها بالهندية، استعمل لفظة « كوّا » ومعناها غراب، وبمجرد ما كان يقول كوّا، أتصور الغراب. بينما كان يعني بكلمة « كُوًا » البئر... فكان الفرق في النطق بين اللفظتين يضيّع الصورة...

لغتي الأولى هندية ... ولما التحقت بالدراسة، تجاوزت الهندية إلى الإنجليزية، بوصفها لغة تدرس بدءاً من المرحلة الثانوية فصاعداً. وكان علينا أن نختار لغة شرقية، فاخترت الفارسية، ودرستها ضمن مناهج الدراسة. وكنا نسمع أيضًا القصائد بالإنجليزية وندرسها ، كقصائد شللى وكيتس، وكنت

اشتري دواوين الشعراء الإنجليز، وهي دواوين ضخمة لم تتجاوز قيمتها حينذاك روبية واحدة، أو ما يزيد قليلاً... وكنت أتلهف لقراءة الشعر الإنجليزي واحفظ هذا الشعر: وهكذا كنت أتعامل مع الإنجليزي من جهة والأوردو من جهة والفارسية من جهة...

● **ما الفرق الجوهري بين هذه اللغات؟!**

اللغة الفارسية لغة غنائية خالصة ، خيالية بحتة، اضرب لكم مثلاً:

في شعر المتنبي اشعار كثيرة نحن نعتبرها سخيفة، ولكن هناك فئة من الناس كالفرس.. يعتبرون هذا الشعر وما يتضمنه من معنى، هو الشعر في أعلى مستوياته...

مثال على ذلك بيت للمتنبي وهو يتغزل، وفي الغزل يتحدث عن معنى النحول وانه نحيف فيقول لحبيبته:

ولو قلمٌ ألقيتُ في شقّ رأسه
من السُقْمِ ما غيّرتُ من خطِّ كاتبِ

يرى الفرس أن هذا الأسلوب رائع، وهو أعلى مستويات الشعر، أما أنا، فأراه بذوقي العربي شعرًا سخيفاً.

لكن هو شعر ، خيال... والشعر الفارسي يرقى إلى هذا المستوى.

يقول حافظ : « إذا أنشدت شعراً تراقصت الملائكة في السماء » . مثل هذا الشعر لا يمكن فهمه مترجما إلى أي لغة أخرى، لأن أسلوب الإدراك، هو إدراك الخيال، وهم يعرفون أن هذا خيال، والخيال نفسه شعر... بينما نحن نعتبر أن هناك حقيقة، والحقيقة يجب أن يخدمها الخيال، لا يسخّرها.

● **ما التغيير الأساسي الذي دخل على العربية حين تمازجت مع اللغة الفارسية؟!!**

عندما انتقلت الكلمات العربية إلى الفارسية، فقدت الجنس. فكل كلمة في العربية هي إما مذكر أو مؤنث، والكلمات في العربية لا تتجاوز الجنس في الأحياء أو في الأشياء. فلما انتقلت هذه الكلمات إلى الفارسية، فقدت معنى الجنس، فاللغة الفارسية لا جنس فيها، الفعل بالنسبة للرجل والمرأة، والصفة بالنسبة للرجل والمرأة ، شيء واحد، وهنا وقعت المفارقة، فهذه الكلمات لما انتقلت من الفارسية إلى الاوردية عادت إلى الجنس ثانية، لكن تقدير الجنس في لغة الاوردو يختلف عن تقدير الجنس في اللغة العربية... فكلمة « كتاب » في اللغة العربية مذكر، و« كتاب » في الاوردية مؤنث، هذه المفارقات هي أصل الاختلاف الثقافي في التفكير، وهو ناجم عن الفوارق بين اللغات.

عندما كان العرب يتغزلون، كان غزلهم صحيحاً، لكن لما انفتح باب الفتوح وانتقلوا إلى فارس وسمرقند وبخارى، وغيرها من الأمكنه، وعرفوا الشعر الفارسي، قرأوه أو سمعوه، وتفاعلوا معه وتأثروا به، ومن هنا جاء الغزل بالمذكر في العربية. في الفارسية لا يوجد دلالة على المذكر أو المؤنث، في العربية التذكير اتجه منحنى آخر.

● **أنت امتلكت اللغات الأوردية والإنجليزية والفارسية ثم العربية فيما بعد، أي هذه اللغات تأثرت بها بشكل أكثر من سواها؟**

لما كنت اقرأ القرآن ، فإنني أقرأه لأنه مقدس، ولأن لغته لغة أهل الجنة، فاللغة العربية تحمل في ذهني معنى التقديس، حتى في الفارسية يضربون أمثالاً، يرون فيها أن العربية ليست على المستوى الإنساني، إنها شيء مقدس، لا يمس ولا يأتيه الباطل.

ولذلك عندما جئت إلى العربية، كنت أشعر في داخل نفسي أنني أحاول أن أتقن لغة هي اللغة الخالدة إلى الأبد، ولم أكن أتقنها في بادئ الأمر. ولكنني أقرأ القرآن، وإذا جئت إلى الآية ﴿ فإذا سمعوا ما أُنزل إلى الرسول ترى أعينهم تفيض من الدمع مما عرفوا من الحق ﴾ (المائدة آية ٨٣) ؟ أبكي معها. فكنت أمام اللغة الخالدة، ولذلك تصورت أن أمامي تحديا كبيرا لإتقان هذه اللغة والتحدث بها... أول ما بدأت التعرف

إلى آداب اللغة العربية، بدأت بالشعر المهجري... إيليا أبو ماضي ميخائيل نعيمة، الياس فرحات...

ثم انتقلت إلى الغزل في الشعر العربي، لأن هذه الحاسة، شعور الإنسان بالحب والغزل، شعور عام، وله أكبر مساحة في الآداب العالمية، فحفظت الغزل. ومن الغزل انتقلت إلى الشعر العباسي... وبعده ذهبت إلى الشعر الجاهلي. ومن خلال حماسة أبي تمام وجدت أن الشاعر الجاهلي هو أصدق شاعر في العالم..لأنه عندما يكتب الشعر يصوّر رؤاه أصدق تصوير، لا من الناحية الدينية بل من الناحية النفسية.... يقول الأعرابي:

سلبتِ عظامي لحمَها وتركتِها
أنابيبَ في أنحائِها الريحُ تصفرُ

إنه لا يصور الواقع، وإنما يصور إحساسه لأنه يحب من ملكت عليه صحته وعافيته، وذهبت بكل نفسه، وإذا جاء إلى الواقع يتكلم في الواقع... إذا حارب يعترف بقوته أو قوة أعدائه، وإذا هرب من المعركة، يصف هربه وشعوره لماذا هرب، فهو لا يغالط نفسه ولا يكذب. لما ذهبت إلى كمبردج في بريطانيا، بدعوة من المجلس البريطاني، وتجولت في مكتبة كمبردج، كانت هناك فتاة اسمها مس سكيل، أخذت تدور بي على المكتبة إلى إن جاءت إلى مكان فيه كتاب حماسة أبي تمام: مخطوط من المخطوطات المحفوظة عندهم، فأحضرته وأرتني إياه، وسألتها هل تفهمين هذا الشعر؟ أجابت: أنا درست هذا الكتاب، قلت: وما رأيك فيه.

قالت: إنه أصدق شعر في العالم.

وهذا يعني أن المجتمع الذي يصوره هذا الشعر، أراه بكل حسناته وسيئاته، وإيجابياته وسلبياته، لا مغالطات في هذا الشعر.

- **أنت واحد من شعراء الرومانسية، هكذا يصنفك الدارسون... إلى أي مدى تأثرت بالرومانسية الغربية، و من الفارسية و من الهندية ؟**

إذا تناولنا الحديث عن التصنيفات الموجودة في الشعر، نجد أن البعض يقسمونه إلى مديح ورثاء وهجاء ووصف، وبعضهم يصنفه إلى حركات: واقعية أو رومانسية، ورمزية... هذه كلها تصورات، الأمر يرجع إلى طبيعة الإنسان... فمنهم من تكون نظرته إلى الحياة نظرة رومانسية، وآخر نظرته واقعية خالصة ، وآخر نظرته مبهمة ويعيش في عالم الإبهام... هي صفة فيه ... فإذا جاء إلى الأدب، في أي لغة من اللغات، فإنه يتأثر بالشيء الذي ينسجم مع روحه.

أنا انجذب إلى الأفلام الهندية وأشاهدها، بما فيها من رقص وغناء وموسيقى....

كان (جاشنمال) صديقي في البحرين، قلت له لما كنت تلميذا ذهبت وشاهدت فلما هنديا فيه أغنية إذا اسمعها اشعر بأن شيئا في داخلي يتحرك معها.. أريد هذا الفلم. فسألني إن كنت اذكر شيئاً من الفلم يرشده للتعرف إليه، فدندنت له اللحن وتعرف إلى قصدي، فأحضر لي الفيلم، ولما عرضناه، ظهرت الأغنية، فوجدت أن الأمواج التي تنبعث من الأصوات تنسجم مع أمواج في نفسي، كأنني أتجاوب معها، هذا يكشف أن لدى الإنسان استعداداً خاصاً لتذوق شيء يختلف عما يتذوقه غيره.

والشيء نفسه ينطبق على الحب – الحب من أول نظرة – أنت تحب واحدة، وقد تكون هذه الواحدة في نظر غيرك أمراً عادياً.. ولكنك تشعر بأنها أثّرت عليك من مجرد نظرة إليها، وبشكل لا تستطيع أن تقدره تقديرا صحيحاً.

أما قضية الأسلوب والتعبير في حياة الانسان، فهو أمر متعلق بوجوده هو، داخل محيط خاص به، هو أمام ذات أخرى، فإنه يقوم بمحاولة لخلق اتصال بينه وبين الذات الأخرى... فأردت أن أدرس كيف يتم هذا الاتصال.

كل ذات تسعى إما لتكون أرفع درجة من الذات التي تخاطب، أو أن تكون على مستوى واحد معها ، أو تكون لأجل البهرجة والمنادمة. قد لا تكون أمامك ذات أخرى، وإنما تكون منغمسًا في ذات نفسك .. وإذا انغمست في ذات نفسك ... تستطيع أن تستخدم ألفاظًا مثل قال وقلت.. مع أنه ليس هناك قال ... أو قول.. وإنما هو دلالة على إحساسك.

يقول الفرزدق:

وأطلس عسّالٍ وما كان صاحباً
دعوت بناري موهناً فأتاني

وما دعاه لهذا القول.. أنه كان في البرية، فأشعل النار، فرآها الذئب من بعيد واخذ يدنو من النار

فقلت له ادن دونك إنني
وإياك في زادي لمشتركان

ذلك لم يكن قوله، وإنما كان قول إحساسه.

أحيانًا لا تكون قال وقلت، أقوالاً، بل شعور..إنه إحساس بالشيء، ولذلك فالشعر الرمزي هو شعر موجه إلى الذات.. ويستعمل الشاعر أحيانًا رموزاً خاصة به، ولكنه إذا لم تكن لديه موهبة وقدرة ، تبقى رموزه هذه مقصورة عليه.

على سبيل المثال : كلمة طير، عندما تنطقها.. يفهمها أي تلميذ – كما أن كلمة قفص يفهمها أي تلميذ.. وطير في قفص، أمر مفهوم. ولكن الآية الكريمة ... ﴿ كأنما على رؤوسهم الطير ﴾، رمز لأشياء لا يفهمها الطفل، لأنه رمز، لكن طبيعة اللغة تقبل هذا الرمز، حتى ولو استعملت الرمز فأنت تجعله قابلاً لأن يفهم، بحيث يفهم الناس الذين يشاركونك اللغة. وإلا تصبح اللغة مقصورة على متكلمها .

فلننظر إلى قول الشاعر.

كلنا طائره في قفصٍ
إنما يطلقه المجدود منا

فكل منا طائره في قفص، لا يطلقه إلا المحظوظ – هذا لا يدركه المبتدئون، ولكن اللغة تقبل مثل هذا الرمز – والمستمع يجد أن الشاعر عبر عن معنى يحسه، لكنه لا يستطيع أن يعبر عنه أفضل من الشاعر.

● **هل كتبت شيئاً بالفارسية غير رباعيات الخيام؟ أو كتبت بلغة غير العربية؟**

لم أنظم بالفارسيه... لكنني أفهم اللغة الفارسية، أنا بالنسبة للفارسية كمستشرق يدرس العربية، هو يعرفها ويتقنها لأنه درسها دراسة ... أما الأوردية فكنت أعيش بين متكلميها ، وكذلك الإنجليزية، فالمثقفون يتكلمون الإنجليزية، وأنا بينهم.

لقد درسنا الفارسية، ولكن أحسن طريقة لفهم اللغة هو أن تمارسها مع أهلها... وأنا لم احتك بأهلها، ومع ذلك قمت بترجمة الرباعيات عن الفارسية.

(وهنا تناول العريض كتاباً فيه رباعيات الخيام التي ترجمها إلى العربية، مع ترجمتها)

وقرأ رباعية ترجمها:

لشكرك أمسِ على ما مننت
رفعت لك الكأس حتى ظننت
وتكسر إبريقها اليوم ربِّ
(تراب بفيّ).. أسكران أنت!
وهي تجيء بعد هذه الرباعية:
سأشربها إذ هي الحاصل
فما الحق حاشاك ما الباطل
سأعصيك بالضدّ حتى أرى
أذنبي أم عفوك الشامل!

والرباعية السابقة ليست للخيام. وإنما هي منسوبة له.

● **هناك سؤال :؛**

كتبت ديوانك « ذكرى » بعد عودتك إلى البحرين بثلاث سنوات أو أقل قليلاً.. وفيه شعر موزون ومقفى... وينتمي تماما إلى الشعر العربي. هل توافق

على النظرية المتداولة الآن، وهي أن اللغة شيء من موروثات الإنسان.. هل اللغة أمر موروث في تكوين النفس الجمعية؟ بمعنى إن قابلية اللغة العربية أمر كان كامناً في ذاتك... ولذا تفجر بسرعة... وانسجمت مع هذا بإبداعك الشعري... بعد فترة وجيزة من تعلم اللغة العربية؟ أي إنك حامل لجينات العربية؟

يجوز... لأن هذا المعنى ورد في رباعية للخيام...يقول فيها:

أليس حشرتهم في ثيابي
فألسن موتاك تملي كتابي
وما أنا أحصيت أنفاسها
فإن تدع عدت ففيم عقابي!

وهذه رباعية تبين تأثير الماضي على الإنسان وتوأم هذه الرباعية

فما الروح عندي بهذا الجسد
سوى خيمة لمليك ورد
يحل بها برهة من يحل
منهم فيمضي وتبقى العمد

رديار كبلنج الشاعر الإنجليزي، ولد في الهند من أبوين إنجليزيين يعيشان هناك، في محيط هندي، وربما أثر عليه هذا المحيط. ولكنه كتب، بعد بلوغه، قصصاً بالإنجليزية، في أيام الملكة فكتوريا، وأراد أن يوعيهم كي لا يغتروا بالإمبراطورية، (فكتب كلامًا أصيلاً، أشد أصالة مما كتب الإنجليز)

● **هل يمكن للثقافات المختلفة أن تتعايش؟**

اكبر بلاء هو الجهل .. مصيبة الإنسان الجهل.

﴿ هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون ﴾ !

وقضية نصف علم مصيبة إذا كنت متخصصا بموضوع ... فنصف العلم غير نافع، ونصف العلم أضر من الجهل.. الجاهل لا يدري.

يقول المتنبى (الحقيقة تتكلم)

ومن جاهلٍ بي وهو يجهل جهله
ويجهل علمي أنه بي جاهل

ويقول المتنبي:

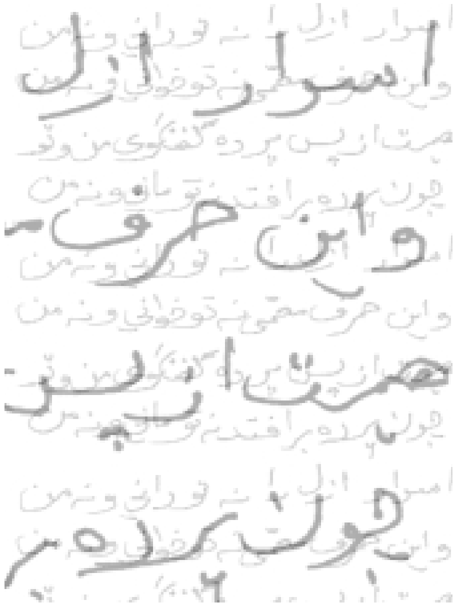
وكيف يصح في الأذهان شيء
إذا احتاج النهار إلى دليل

فالذي يرى النهار، ولا يرى أنه نهار، كيف يمكن إقناعه؟ مصيبة الثقافة هي الجهل... إذا زال الجهل فالعلم بوابته التسامح... لأن مجرد فتح باب العلم، إيمان بأن الإنسان معرض للخطأ والصواب... إذا اختلف معك إنسان، فالتسامح هو الأساس حتى في الاختلاف بغض النظر من المخطئ ومن المصيب؟

الجاهل يعادي كل من يختلف معه ... وقد يستحل دمه، وعدم التسامح اكبر عقبة تقف في طريق انتقال الثقافات. الجهل عام ... والإنسان يولد جاهلاً، لكن إذا ما فتح نفسه على العلم، يحاول أن يفهم وان يتقبل الأشياء التي تختلف عليه. الإنسان يتطور في حياته، يرى اليوم شيئاً، ولكنه إذا رجع إلى هذا الشيء بعد فترة، فقد يختلف رأيه فيه، وإذا لم يختلف رأيه فيه، فهذا يعني أنه ميت.

يقول الشاعر:

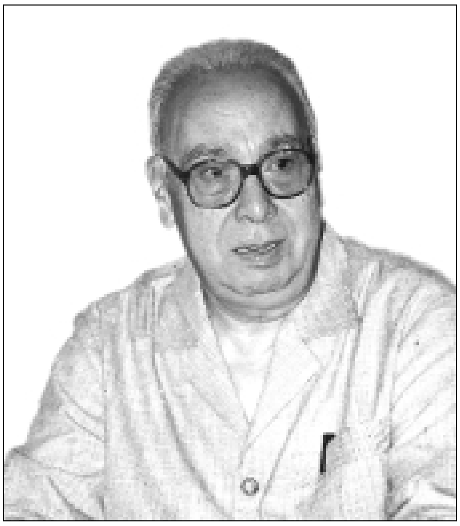
ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياءِ



الابيات بخط يد الاستاذ إبراهيم العريض

حوار « ثقافات »

مع الدكتور عز الدين إسماعيل



حوار: هيئة تحرير ثقافات

رأت مجلة « ثقافات » أن تتوقف في كل عدد من أعدادها عند واحدٍ من الأعلام تجوب في فضائه الإبداعي .. تبحر معه في أعماق معاناته مع الحرف .. تغوص .. تستكشف .. تُسائل .. وتقدم كل ما جنته في رحلتها الحميمة إلى القارئ الكريم ،

ولئن كانت « ثقافات » عازمةً على الجري على هذا التقليد، إنه ليسعدها أن يكون لقاؤها الأول مع الدكتور عز الدين إسماعيل الذي حلَّ والدكتورة نبيلة إبراهيم ضيفين على جامعة البحرين لإثراء موسمها الثقافي .

الدكتور علوي الهاشمي :

نرحب أجمل الترحيب بضيف جامعة البحرين ، وضيف « ثقافات » الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل، أستاذ الأجيال المتعاقبة ، وأستاذنا جميعاً . وإنها لفرصةٌ ثمينةٌ أن نلتقيه وأن نتأمل معه في تجربته النقدية ، التي غطت مساحة زمانية تتجاوز أربعين عاماً من العطاء المتواصل المتدفق الذي تجلّى ذلك في عدد من الكتب المؤلفة والمترجمة ، وعدد من المحاضرات والمساهمات في حقول الدرس النقدي . ولعل كتابه المرجعي : « الشعر العربي المعاصر ، قضاياه

وظواهره الفنية والمعنوية » أول كتاب وضع في نقد الشعر العربي الحديث ، لتسيل بعده فيوض النقد حول هذا الشعر . ولا يقل عنه أهمية كتابه الأول : « التفسير النفسي للأدب ».

وسيكون هذا اللقاء فرصة للإصغاء إلى تجربة الدكتور عز الدين إسماعيل ، وتكوينه الثقافي والنقدي، والمراحل التي قطعها في هذا الحقل ، وملامح كل مرحلة، ثم بعد ذلك نبدأ الحوار.

د. عز الدين إسماعيل :

أتقدم بالشكر والامتنان للأخ الدكتور علوي الهاشمي ، على دعوته الكريمة لي لأكون بين أعضاء هيئة تحرير « ثقافات » ونتحاور في بعض المشكلات النقدية . وإني أشكركم جميعاً على مشاركتنا هذا اللقاء ، وانني سعيد أنه اللقاء الأول ، مع العدد الأول من « ثقافات » ، ويسعدني أن اسهم ولو بقدر ضئيل من هذا النشاط الثقافي في هذه المجلة التي توشك أن تظهر إلى النور. إن نقطه البداية دائماً ما تكون بالغة الصعوبة ، ولكنني سأبدأ من منطقة لعلّي أصلح بها معلومة تفضل بها الدكتور علوي الهاشمي وهي أنني أعمل على الساحة النقدية منذ أربعة وخمسين عاماً وليس أربعين عاماً ، والسبب هو أن أول مقال نشر لي كان حينما كنت طالباً في كليه الآداب بقسم اللغة العربية ، حيث كنت أطمح إلى الكتابة في إحدى المجلتين (الرسالة أو الثقافة) ، ولكن ميولي الخاصة ومعرفتي بهما وباهتمامهما واتجاههما جعلتني أوثر مجلة الثقافة ، وقد أرسلت أول مقال إلى هذه المجلة في أكتوبر عام ١٩٤٨ وفوجئت أن مقالي قد نشر فيها ، وهو أول مقال ينشر لي في مجلة من المجلات الأساسية في الساحة العربية ، ثقافية وأدبية، ينشر فيها أعلام الأدب والفكر ، وكان يرأس تحريرها الدكتور أحمد أمين . ومنذ ذلك الوقت وجدت نفسي في قلب الأحداث الثقافية ، أكتب في مجلة لها وزنها ولها احترامها ومن ثمَّ كان لابد أن تكون في مستواها إذا شئت أن تنشر كلاما يؤخذ في الحسبان ويُلتفت إليه ، ولا يرده لك رئيس التحرير . وقد كلفني هذا كثيراً من الجهد منذ البداية، فالنجاح يمثل نوعاً من القيد على الإنسان ، سيما إذا بدأ بداية كهذه ، فكيف تتطور وكيف تنمو وكيف تأخذ أبعاداً تتجاوز ما بدأت به؟

من هنا بدأت القصة ، وشجعني ذلك على متابعة النشاط وأنا مازلت طالباً في قسم اللغة العربية . وقد نشرت في السنوات الثلاث الأخيرة وأنا في هذا القسم عدداً لا بأس به من المقالات ، حيث اعتبر الدكتور أمين الخولي بعض هذه المقالات أعمال سنة ، ولكنه اعتبر عدداً من هذه المقالات في العام الذي كان يدرسنا فيه البلاغة في فن القول ، بديلا عن أعمال ألسنة ، وكان هذا عبئاً جديداً على عملي في هذا اللون من النشاط التحريري و النشر الأدبي ، واستمر هذا إلى أن أغلقت مجلة الثقافة في أواخر عام ١٩٥٢ . في العام الأخير من عمر هذه المجلة نشرت سلسله من خمسة مقالات كانت تحمل عنوان « التفسير النفسي للأدب » وكانت هذه البذرة التي نمت بعد ذلك في أوائل الستينات لتخرج في كتاب، أضحى منشوراً ومعروفاً بين الناس . فكانت هذه البداية التي حققت فيها في الواقع طرفاً ومطلباً من المطالب التي كان شيخنا الخولي يحفزنا عليها ويجعلها أساساً ضرورياً لكل من يريد أن يتمرس في العمل النقدي والأدبي ، فكان يقول : من يريد أن يكون له موقع في هذا المجال لابد أن يفرغ من دراسة مقدمتين أساسيتين هما : المقدمة الجمالية والمقدمة النفسية. على أن كلمة « مقدمة » هنا ينبغي أن تؤخذ بالمعنى الواسع والعام بحيث تعني أن يكون لديك حصيلة من المعرفة الأساسية الكافية في مجال معرفي بعينه . فالمقصود بالمقدمة الجمالية أن تكون لك خبرة بما يسمى علم الجمال « الاستاتيك » فهذا قطاع معرفي لا غنى عنه لكل مشتغل بالعملية النقدية ، لكن هذا القطاع أو الجانب الجمالي لا ينهض وحده أساسا كافيا لإنجاز العمل النقدي المتكامل الصحيح، إذ لا بد أن تتساند معه تلك المقدمة الأخرى وهي المقدمة النفسية . ولشيخنا نفسه في دائرة المعارف الإسلامية إضافات ترجمت في ذلك الوقت ، إضافات طلبت منه

ومن آخرين استكمالا لمادة هذه الموسوعة في بعض الجوانب التي لم تحرر في الموسوعة من قبل ، وقد طلب منه أن يكتب مادة تتعلق بهذا الموضوع: « البلاغة وعلم النفس » . والبلاغة في تصوراتنا وفي تراثنا هي الجماليات : جماليات الفن الأدبي . وكتب عن البلاغة وعلم النفس ، فمنذ البداية اقترن عنده هذان الأساسان الجمالي والنفسي .

الجمالي كنت أعمل فيه بتلقائية طبيعية منذ بداية الكتابات التي شرعت فيها ، فكان أول مقال لي يؤكد ذلك: « موازين النقد الأدبي » في عام ١٩٤٨ ، إذاً فالعمل في مستوى الجماليات كان طبيعياً وتلقائياً . ومع ذلك فهذا نفسه لم يكن كافياً كي أحقق الإطار الأوسع والأشمل لهذه المقدمة كما ينبغي أن تكون بوصفها أساساً لحركة فكرية ، أو معرفة كافية يعمل على أساسها الناقد في مستقبل حياته العملية . فهذه المقدمة هي التي تطورت فيما بعد لكي تصبح « الأسس الجمالية في النقد العربي » . وهي الدراسة التي استوعبت النظرية الجمالية بذاتها من ناحية ، وحاولت في الوقت نفسه أن ترى إلى أي حد اشتمل الفكر النقدي العربي القديم على عناصر هذه النظرية أو بعض عناصرها . وأيا كان الموقف ، فمن هنا تحقق هذا الشق – الأسس الجمالية – في النقد العربي القديم . وجاء البحث عن الأسس الجمالية التي قامت فكرة النقد العربي في مجمله وفي تطوره وفي حقبه وعلى أيدي نقاده المختلفين في مستوياته المختلفة الأولية البسيطة ، و الأكثر تعقيداً ، والمركبة والناضجة نضوجاً أكبر مع مضي الزمن . إذن كان الهدف إدراك الأبعاد الجمالية التي أسست للنقد العربي ، ثم جاء استكمال هذا الهدف بسلسلة من المقالات بدأت عن العلاقة بين علم النفس والأدب ، لكي تنمو بعد ذلك في شكل تفسير نفسي للأدب. وخلال هذا كله لم تنقطع المقالات ، و منذ اللحظات الأولى لعملي معيدا بكلية الآداب منذ عام ١٩٥١ ، لم تنقطع صلتي بالخارج الثقافي عن طريق نشر المقالات المختلفة (المقالات النقدية) في المجلات المتاحة في مصر و خارج مصر.

وعندما توقفت مجلة الثقافة ، كانت مجلة « الآداب » البيروتية قد بدأت فحدثت بيننا اتصالات ، و تم التعاون و كتبت فيها . ولكني كنت أيضا أكتب في بعض المجلات الأدبية في العراق ، و في بعض المجلات التي نشأت بعد ذلك مثل مجلة « المجلة » في مصر و « الثقافة » مرة أخرى ، و« الرسالة الجديدة » وفي مجلة « الشعر » ، وفي كل المجلات ذات الطابع الأدبي أو الثقافي العام التي ظهرت في تلك الحقبة ، وكنت أسهم فيها دائما ، و هذا بقدر ما حمّلني عبئاً إضافيا على عملي الأكاديمي ، كان له أيضا مزية خاصة في أنه جعلني أكثر ميلا إلى الانفتاح على المشكلات الواقعية ؛على تمثل الأشياء في واقعيتها ؛ فيما ينبغي أن تكون عليه . لم أتقوقع في دائرة الأكاديمية المطلقة التي لا تبصر خارج محيطها .

كنت – مختاراً أو غير مختار – أضع نفسي في قلب الدوامة الثقافية ، في قلب الحياة التي نعيش ، في كل أشكال المشاركات والممارسات الثقافية بالقول والكلام وبالكتابة، لأنني مع مجموعة من الأصدقاء كنا نشكل جمعية أدبية تجتمع كل أسبوع وتناقش الأعمال الأدبية التي ينتجها غيرنا من الشعراء والأدباء والروائيين وكتاب المسرح، وكان علينا أن نتابع متابعة ملتزمة طوال الوقت حتى بداية السبعينيات ، فكل هذه الأنشطة المختلفة، كنشاط الندوات و النشاط الإبداعي والثقافي والإنتاج الكتابي و كذلك نشاط إصدار الكتب المختلفة أو الكتابة في المجلات والصحف ، كل ذلك كان يشكل في مجمله محاولة لتكامل النشاط الفكري الذي يدور في جوهره و في كليته حول الفكرة النقدية وحول دور النقد ووظيفته، وممارسة النقد ممارسة عملية . و لم أكتف في كل هذه المراحل بجانب بعينه من جوانب العمل النقدي ، وليكن الجانب التنظيري مثلا ، ولم أكن أمارس النقد ممارسة صحفية كما كان كثيرون يمارسونها في ذلك الوقت ،وهو أن يكتبوا متابعات أو ما يطلقون عليه اسم المتابعات الثقافية ، فيها نوع من التبسيط للأمور ، وهي ممارسة عملية فعلا ولكن فيها هشاشة إلى حد كبير ، و كان وعيي

بالأشياء يتطلب مني أن أخلق هذا التوازن بين عملي الأكاديمي وبين المطلب الخارجي، المطلب الثقافي العام بحيث إنه إذا كان في الأكاديمية قدر من الرصانة والثقل و ما إلى ذلك فليكن هذا موظفا من أجل أن تكون المادة الثقافية العامة المطروحة على الجماهير أيضا ذات ثقل ورصانه يشعر بهما القارئ و يرى فيهما شيئا مختلفا مغايرا للطراز المألوف في الكتابة الصحفية الثقافية الهشة السريعة . هذا ما أتصور أنني حاولته قدر المستطاع. وإلى جانب كل هذا شغلتني وظائف قيادية وإدارية وغيرها من الأعمال فكان ذلك على حساب النشاط الأصلي . لكنني استطعت أن أحقق هذا التوازن دائما كي لا يأخذني شيء من همومي الأصلية واهتماماتي الأصلية وهي الفكر النقدي. وتطورت الأمور و لم نقف عند حد ، ولا أتصور أنني أنجزت ما أردت إنجازه إطلاقا ، ولكن هناك مشاريع و أشياء ينبغي أن تُصنع ، فحاولت أن أصنع منها ما تسمح به الظروف و هي أشياء أراها ضرورية و مهمة من موقع ما تتطلبه الحياة نفسها كما أحسها و كما أدركها . ولعل النشاط الذي يبدو على حساب عملي الخاص وكان مع ذلك محققا لهدف أساسي من هذه الأهداف هو عملي في مجلة (فصول) ، و هي الحقبة التي استغرقت من ١٩٨٠ إلى ١٩٩١ ، هذه المجلة التي كانت حركة – فيما أعتقد – واضحة في مسار الفكر النقدي العربي ، ونقلة أساسية مؤثرة ومفيدة للغاية بما اصطنعت من سياسة في منطق صدورها و في إنجازها وفيما حققته خلال هذه الحقبة في الساحة العربية على المستوى الأكاديمي في المقام الأول ، ولكن على المستوى العام منعكسا من ذلك المستوى فيما بعد . ولقد أخذت مني هذه الحقبة جهداً مضاعفاً ووقتاً كبيراً للغاية ، و لكنني كنت سعيدا لأنني كنت أحس أنني أحقق هدفا كبيرا يتعلق بالفكر النقدي العربي لا بالنقد الأدبي في هذه المرحلة من حياتنا الثقافية. ولقد كان هذا شيئا ضروريا و مهما للغاية ، ولكنه هذا لم يحل دون أن أسهم في هذه المجلة بالكتابة، في كل عدد كان لي كلمة ، ومن وقت لآخر كنت أنشر الأبحاث أو المقالات المعدة إعدادا جيدا في أبواب المجلة وفقا لخطتها وأهميتها ومحاورها التي كانت تطرحها في كل عدد من أعدادها.

لقد تعزز شعوري بأننا لا ينبغي أن نتحدث عن المثاقفة والثقافة دون أن يكون لذلك أثر فعلي بارز من الناحية العملية ، ولعلني شاركت بقدر من الجهد ، إلى جانب كثيرين يعملون في نفس الإطار ، وهو الترجمة من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية في مجال الفكر النقدي بشكل أساسي . وأظن أن الكتب الثلاثة التي أنجزتها خلال العقد العاشر من القرن العشرين تقع في قلب الاهتمامات الأساسية من النظريات النقدية بدءاً من نظرية التلقي ومرورا بالسميولوجيا وانبثاقها عن الفكر السوسيري ، وانتهاء بما يسمي بنظرية الخطاب من جهة أخرى. ولم يكن هذا مجرد شهوة للترجمة أو رغبة أو إضافة عمل آخر إلى الأعمال التي قدمتها كتابة وتفكيرا وإنشاءً على المستوى النظري والتطبيقي ، بل كان إحساسا بأهمية هذه المناطق من الفكر النقدي الغربي و أهميتها بالنسبة لنا ، أي أنني كنت أحس أن هناك ضرورة تتطلب أن يكون بين أيدينا نمط التفكير الغربي في هذه الموضوعات كي نحدد موقعنا من الأشياء، ونعرف كيف نفكر في مسألة التلقي والقراءة، وكيف تصبح فكرة القراءة قضية مطروحة علينا . القارئ ، من القارئ ؟ كيف يقرأ ؟ وماذا يقرأ ؟ والمتلقي، من هو ؟ وكيف يتلقى ؟ وكيفيات التلقي؛ هل هي حالة واحدة أم حالات متعددة و مستويات مختلفة؟ كل هذا مطلوب لكي نغير حتى من مناهجنا التي اصطلحنا عليها طوال القرن العشرين ودرجنا عليها في دراسة أدبنا وشعرنا العربي، في أننا درسناه تاريخيا ، فنحن لم ندرس كيفية تلقي الناس للشعر. وكيفية التلقي هذه هي القيمة الحقيقية . فإذا أردنا أن نؤرخ للشعر العربي فعلينا أن نؤرخ لتلقي الشعر العربي لا للشعراء ومن عاش منهم في العصر الفلاني وماذا قال ونماذج من أقواله والأغراض التي قال فيها. المدح والهجاء والغزل...الخ . وحتى لو تطرقنا إلى موضوعات جزئية

مثل : قال في الشيب ، وقال في الليل والنهار والشمس ، وقال في الطير ، ثم نرصد كل هذا ونقول إن هذا هو تاريخنا ، تاريخ الأدب، وتاريخ الشعر العربي ولكن، ما هذا التاريخ ما جدواه وما قيمته؟ نريد أن نعرف كيف استقبل المجتمع العربي أو كيف كان يستقبل الشعر في مراحل تطوره المختلفة، لأن كيفيات تلقي الشعر في المجتمع العربي على مدى الزمن سترصد لنا بالتأكيد وستؤكد لنا كيفية تطوره عقلياً واجتماعياً وتصورياً ووجوديا من مرحلة إلى مرحلة . هذا هو الرصد الذي نحن في حاجة إلى معرفته لكي نعرف في اللحظة نفسها مَنْ نحن الآن ؟ وأين نحن ؟ وما موقفنا من الأدب كيف نتلقاه اليوم ، ونرصد الفارق إذا كان هناك فارق بين هذه المرحلة والمراحل السابقة . وبهذا نقول إننا تقدمنا أو تخلفنا . هذه هي المسائل ، ومنها أيضاً ما يتعلق بعلم العلامات والألسنية الجديدة التي بسطت نفوذها على الساحة العالمية في دراسة اللغة، ولكن أكثر من هذا فقد ظللنا ندرس اللغة العربية في الجامعات وغيرها درسا فقيرا للغاية ، نرصد الأغراض نفسها، نرصد نحاة العرب و نكتب تاريخ النحاة العرب و موضوعات النحو وأبوابه كباب الفاعلية و باب المفعولية و المبتدأ و الخبر ثم تبقى المسائل مئات السنوات تتكرر على ما هي عليه . و لكن هل هذه هي القضية ؟! هل بهذا نكون قد فهمنا اللغة؟ هذه الأداة الغريبة الشأن التي نمارسها ونستخدمها في حياتنا والتي نبدع من خلالها ما نبدع من أشكال الأدب ؟ هل فهمنا اللغة هنا الفهم الكافي والجيد؟ إن القضية التي يطرحها المفكرون والكتّاب في ضوء ذلك هي ما يضيف نوعا ما إلى آفاق الرؤيا التي تعيد ربط الأشياء في أذهاننا بطريقة مختلفة ... تحلل المفاهيم السابقة ، وتفككها نهائياً وتعيد تربيطها ، ولكن على أساس مختلف و بطريقة أوثق و أقوى.

وأخيراً هناك مسألة الخطاب ، فقد اخترت هذا الكتاب للترجمة لأني وجدت من أكثر ما أقرأ في صحفنا و في مناسبات التجمع المختلفة كلمة الخطاب – الخطاب السياسي الخطاب الاقتصادي والديني – ونعرف جيداً أنه كلما كثر استخدام المصطلح ، ونزل إلى السوق فإنه سيغير من مفهومه وطبيعته ،وستخرج المسائل عن طبيعتها. فمصطلح « الخطاب » أصبح ذائعاً و شائعاً ، وكل منا يتصور الخطاب بشكل وبآخر حتى أن بعض الناس يتصورون – ولهم الحق – أن الخطاب هو (الخطبة). فرأيت أن يكون هذا الكتاب « مقدمة في نظرية الخطاب» مع أنها مقدمة من أعنف ما يمكن لأنها مستوعبة و هاضمة لتطور الفكر الغربي في موضوع الخطاب ، كيف بدأ، وكيف تطور ، وإلى أي الآفاق تحرك ، وماذا أنتج ... كل هذا ينبغي أن يكون بين أيدينا حتى نصحح من مفاهيمنا.

وإذن فإنه ينبغي علينا أن نجعل من اهتمامنا فكرة تصحيح المفاهيم و تغيير سلكوياتنا العقلية من خلال وعى أصدق وأصح في الأفكار التي تطرح هناك ، لأنه بالتفاعل معها نستطيع أن نحدد مرة أخرى أين نحن من ذلك الآخر . موقعنا في هذه اللحظة يتحدد دائما من وعينا بهذين البعدين البعد القديم الذي نحن ورثته ونحن إفرازه ونتيجته ، والبعد الآخر القادم من الخارج . البعد التراثي و البعد الآخر الذي هو حضارة و فكر مغايرين. إذاً بوعينا بهذين البعدين و تفاعلنا الصحي معهما نستطيع أن نقول أين نحن اليوم وما يليق بنا أن نصنع .

الدكتور عبدالكريم حسن :

هل تصنف نفسك ناقداً أدبياً أم مؤرخ أدب أم كليهما معا ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

يقينا لست مؤرخ أدب لأنه كما قلت بأن فكرة تاريخ الأدب فكرة غير ملائمة الآن و أنا غير مقتنع بها منذ البداية، غير مقتنع بفكرة تاريخ الأدب التي درجنا عليها وتعلمناها والتي استمرت بعد ذلك لأسباب كثيرة و منها أشياء بديهية .

تاريخ الأدب سنكتبه في حدود ما في أيدينا من مادة ، فلو أنني أرخت الأدب العربي و أنا في القرن التاسع عشر سوف أؤرخه في نطاق ما هو متاح بين يدي

الناس من الوثائق، و سأنتهي بطبيعة الحال إلى آراء تتعلق بهذا الذي أرخت له ، فإذا أنا في القرن العشرين أجد أن هناك وثائق أخرى كثيرة لم تكن متاحة في ذلك القرن أصبحت مبذولة متداولة ، وأن هذه الوثائق تعدل تعديلا جوهريا في النتائج التي وصلنا إليها من القرن التاسع عشر مما كان متاحا . وإذاً فإن أي نتيجة نصل إليها بهذا الشكل هي نتيجة منقوصة على الأقل إن لم تكن مغلوطة . لقد ابتعدت عن فكرة تأريخ الأدب لأنني لا أثق في اللحظة التي أستطيع أن أكتب فيها التاريخ الحقيقي ؛ التاريخ المطلق . لم أدخل في هذه العملية إلا في العمل الأكاديمي الصرف حينما كنت مضطرا إلى أن أمارس عملية التدريس في هذا القطاع، عندما أدرس الأدب أو الشعر العباسي في الجامعة لا أملك أن أدرسه كما أريد لأن هذا يحدث مفارقات لا حدود لها وربما نتج عنها مشكلات طلابية وإدارية وما إلى ذلك، ولذلك كان عليّ أن أقف على الحد الفاصل على ما هو مراد أو طبيعي أو متوقع ، لذلك لم أكتب تاريخا للشعر العربي في العهد العباسي بالمعنى الذي درجت عليه دراسات كثيرة سابقة تحدثت عن الشعر العباسي ، ولكنني اخترت أن أعقد صلة وثيقة بين معطيات الوضع الحضاري لذلك العصر وكل الظواهر الفنية والمعنوية التي يطرحها علينا ذلك الشعر والتناقضات التي تبرز أمامنا في هذا الشعر وفي الواقع الذي أفرزها . هناك مجموعة من التناقضات تشكل العصر العباسي ، تناقضات أقرب إلى كونها صراعات لا مجرد تناقضات ، في الوقت الذي أجد فيه الغنى العظيم لدولة أصبحت ثرية إلى أقصى حد ، إلى درجة أن الخليفة قال للسّحابة حيثما ذهبت سيجيء خراجك إلي !! لكن في الوقت ذاته تنشط حركة الزهد والزهاد الغريبة الشكل و تبرز في هذا المجتمع . فهذا التناقض كان مدخلي للكتابة في العصر العباسي بديلا عن تاريخ الشعر . كان من السهل أن أعمل ما يعمله آخرون في هذا العصر بدءاً من الشاعر بشار بن برد بحيث أسرد مولده و شعره ...الخ وأكتب في الموضوعات التالية و انتهى الأمر .

الدكتور عبدالكريم حسن :

في الواقع لاحظت في بعض كتبك أنك أميل إلى رصد الظواهر الكبرى في الموضوع المطروح أكثر من ميلك إلى الوقوف عند تحليل نص معين أو عند شاعر معين ، بهذا المعنى أرى ميلك إلى تاريخ الأدب لكن بالمعنى الواسع للكلمة لا بالمعنى التقليدي .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

إذا أخذت هذا التاريخ الظاهراتي في تناولي للأشياء على أنه تاريخ للأدب فأنا أوافقك على ذلك ، أنا ظاهراتي في تناولي للأشياء ، ولا أبرئ نفسي من ذلك ، وأنا أميل إلى أن أعالج ظواهر وأستخلص من أشياء فعلية لا خيالية أو متوهمة أو ما إلى ذلك .

الدكتور عبدالكريم حسن :

هل أضفت ظواهر أخرى إلى ما كتبته في ذلك الكتاب بعد هذه السنوات ؟ اقصد كتاب الشعر العربي المعاصر.

الدكتور عز الدين إسماعيل :

هذا الكتاب نُسخ مرات كثيرة وصلت إلى عشر ، وطبع ثلاث مرات ، الطبعة الأولى في سنة ١٩٦٧ وفي الطبعة الثانية أضيف لها تذييل ، والسبب أنه بعد الطبعة الأولى ، انتهت فترة الستينات وظهر جيل جديد مؤثر من الشعراء لهم رؤيتهم و مطالبهم و إنجازاتهم ، فهل من الأفضل أن أعيد طباعة الكتاب و أنا مغمض العينين عما جرى بعد ما تحدثت عنه في هذا الكتاب . هذا ليس معقولا بل الأفضل ألا يخرج وأن ينظر إليه على أنه ملائم للحقبة التي ظهر فيها و هي الخمسينات و الستينات ، لكن لكي يصبح للكتاب فاعلية متصلة يجب أن يضاف إليه ما يتصل بما حدث من تغير على الساحة الشعرية وما أضيف إلى الظواهر السابقة. فبالتأكيد إن التذييل الأول الذي أضفته هو تذييل يصنع شيئين في وقت واحد ؛ الشيء الأول هو أن يرى إلى أي حد كانت الظواهر الأولى التي سبق رصدها ما تزال مستمرة أو حدث فيها تراجع ، في بعضها أو في معظمها أو في جزئياتها ؛ الشيء الثاني

الظواهر التي طرأت حديثا بشكل مطلق على الظواهر السابقة ؛ إذاً هذا التذييل الأول يغطي المشهد في السبعينات أو جزء من الثمانينات ، و عندما وصلنا إلى التسعينات جاءت الطبعة التي أضيف لها تذييل ثانٍ فأصبح في هذه الطبعة تذييلان الأول الذي غطى حقبة السبعينات و جزءاً من الثمانينات و التذييل الثاني الذي غطى الثمانينات و جزءاً من التسعينات .

الدكتورة سميرة بن عمُّو :

ما أتمنى أن يحدثنا عنه د. عز الدين هو كيف ينتقل من رصد هذه الظواهر إلى التفسير النفسي للأدب ثم العودة إليها ثم كيف تتم الأمور في ذهنه قبل أن تتجسد في الكتابة ؟ ويهمني التفسير النفسي للأدب على وجه الخصوص ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

إن الأساس الذي أوضحته في بداية حديثي أنني أتوفر على المقدمتين الضروريتين الجمالية والنفسية، لكن لن تقف المادة المعرفية المتعلقة بهذين الأساسين منعزلة ، أي لن يكون هناك نشاط جمالي ونشاط نفسي إلا في بداية الممارسة وذلك لتأكيد مدى صلاحية هذا لأن يكون شاغلا فكريا يستحق أن نعنى به وأن نرى له فائدة عملية ، بمعنى أن كتاب التفسير النفسي للأدب ليس جماليا أصلا لكنه يريد أن يختبر إلى أي حد يمكن أن تكون لمعطيات علم النفس العام وعلم النفس التحليلي على وجه الخصوص فاعلية في عمل الناقد وهو يتجه إلى النص الأدبي ليفحصه ويتأمله ويريد أن يتفهمه ، ففكرة الفهم فكرة أساسية بالنسبة لعمل النقد ، ولن يقوم ناقد بعمله ولن يؤدي عمله قبل أن ينتهي من مشكلة الفهم لأن مشكلة الفهم من أعوص المشكلات على المستوى الفكري و الفلسفي، فهي شغلت في علم التأويل أفكاراً و كلاماً كثيراً جدا لكن أساسا لابد من فهم . هل يستطيع الإنسان بمعطيات علم النفس هذه أن يجد طريقاً أفضل إلى فهمٍ خاصٍ للنص مثلا ؟ وهل تحافظ النتائج على صلابتها إذا ما تمَّ اختبار هذه المعطيات على أكثر من نص ؟. وبعبارة أخرى هل هي تصح مرة ولا تصح مرة أخرى ! إذا كانت هذه المقولة صحيحة في تفسير لا بد أن تكون صحيحة في كل حالة تطبق فيها . إذاً تختبر هذه المعطيات على مستويات مختلفة مرة في الشعر ومرة في نص مسرحي ، مرةً في نص روائي عربيٍ ، وأخرى في نص روائيٍ أجنبيٍ كيلا يقال إننا اخترنا النماذج المساعدة لهذا التطبيق . فالكتاب إذاً اختبار للمنهج في حدوده المحدودة عندما نحاول أن نطبقه . وليس معنى هذا أنَّ عمل الناقد يقف عند هذه الحدود ويلتزم بهذا ويدعي أنه أنجز المهمة ، لا إطلاقاً ، فهذه ليست إلا طريقة ومدخلاً من المداخل إلى النص وهو مدخل وحيد لكنه بالتأكيد سيتضافر معه بالتأكيد مداخل أخرى. وهذا ما جاء في المراحل المتأخرة ، فأنا الآن لا أفصل بين ما هو جمالي وما هو نفسي . ومنذ فترة كنت أكتب دراسة لنشرها في مكان ما و في بيت من أبيات الشعر وجدت أمامي كلاماً على الطائر الذي يغرد على الشجرة والشجرة التي تستقبل هذا بشيء من الإقبال والنشوة ، فلو أني رجعت إلى علم النفس لكانت هذه المسألة محلوله ، فرمز الطائر معروف في التحليل النفسي و معروف لديكم رمز الشجرة و العلاقة بينهما، ويكون سهلا تقديم هذا التفسير، ولكنه تفسير لا أفصله عن القيمة الجمالية لهذه التركيبة التي هي مبدَعة فنيا وليست حقيقية ولا كانت بالضرورة مشهدا أمام الشاعر ولكنه أنشأ هذه العلاقة ، وهذا الإنشاء جمالي بالتأكيد لأنه إنشاء لغوي فهو إنشاء علاقات بين أشياء في الطبيعة ولو أردنا أخذها ببراءة لاستطعنا أنْ نقول إن هذا الشاعر أنشأ علاقة جميلة بين الطائر والشجرة التي حط عليها . خلاصة القول إنه لا ينفصل في عملي الآن ما هو نفسي وما هو جمالي عند تناول أي نص .

الدكتورة سميرة بن عمُّو :

هل نستطيع أن نقول إنك وظفت أدوات التحليل النفسي في التحليل الأدبي ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أستطيع أن أقول إنني أستخدمها لأهداف غير ما يهدف إليه من يعمل في حقل التفسير النفسي للظواهر النفسية ، وأوظفها توظيفاً مختلفاً من أجل فهم أفضل للنص الأدبي بما هو نص أدبي أولا . ولو أن الأمر مجرد تفسير نفسي أو تحليل نفسي لكان بالإمكان فتح عيادة لتحليل الكلام في حالات . و لكننا نحن الآن أمام نص أدبي جمالي فيه قيمة جمالية وله خصوصيته ، ولقد تركبت اللغة فيه بطريقة غير مألوفة وغير معهودة .

الدكتورة. سميرة بن عمّو:

لو كنت ستكتب من جديد بهذا الاتجاه هل كنت ستحافظ على هذا العنوان «التفسير النفسي للأدب»؟ فأنت تناولت الأدب بشكل معين و لفترة معينة و تناولت ما سميته التفسير النفسي للأدب ، ولكنْ لنفترضْ أنني أمام عنوان فقط فعندما أنظر إلى هذا العنوان سيكون هناك نوع من الالتباس ، سأبحث عن الحالات الإكلينيكية مثلا من خلال دراستك للنص الأدبي ، وربما خطر ببالي و أنا أنظر إلى هذا العنوان أنني سأجد تفسيراً لحالة مرضية معينة، هذا هو إشكالي ، خاصة أن تطور الأمور عندك الآن بين الكتاب الأول و المشروع الذي تحدثت عنه يعني الانتقال إلى استعمال هذه الأدوات الخاصة بتحليل نص نفسي و توظيفها في تحليل نص أدبي .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

التحليل النفسي الجمالي أصبح شيئاً طبيعياً الآن، وأريد أن أؤكد أنهما ليسا منفصلين بحيث لا يمارس الواحد منها دون الآخر ، فهناك تداخل لا بد منه ، وأكثر من ذلك أن كل هذا ليس إلا طريقة أو وسيلة للاقتراب من النص، والمعني هنا ليس المواجهة إنما الدخول في النص و الدخول إلى قلب النص لفهم أفضل للنص .

الدكتور عبدالقادر فيدوح :

سأبدأ من سؤال مغلوط مفاده أن راهن النقد يتخفى من أصقاع وتحولات جمة أساسها الإهمال والإقصاء والنفي . والسؤال هو كيف يمكن للنقد الأدبي أن يتمثل العصر من خلال النص ؟ مسوغات هذا السؤال أننا لو تتبعنا الحركة النقدية في القرن التاسع عشر و القرن العشرين بدءاً من كتاب « الشعر الجاهلي » لطه حسين و قبله « معركة الإسلام و أصول الحكم » للشيخ على عبدالرازق سنة ١٩٢٥ و «الفن القصصي في القران الكريم» لمحمد أحمد خلف الله و « أصوات المد في التجويد » لتغريد عنبر ،وهذه كلها أعمال أثارت زوبعة في الحركة النقدية العربية ورواية « مسافات في عقل رجل » سنة ١٩٨٨ لعلا محمد و« نقد الخطاب الديني » لنصر حامد أبوزيد و أخيرا « وليمة لأعشاب البحر » ، لوجدنا أن القاسم المشترك للحركة النقدية في هذه الأعمال هو هيمنة النزعة الإقصائية أو نزعة النفي و إقصاء الأدوات في مواجهة النص ، والحاصل أن من أبرز تداعيات هذا المنحى أنه جعل النقد في حالة عداء مع الواقع ومع المقدس . كيف يمكن للنقد من خلال تجربتكم وفيما يمكن أن تعطوه من تصور مثالي للحركة النقدية أن يبتعد عن مثل هذه النزعات أو مثل هذه الانحرافات النقدية التي لا تعطي للحركة الإبداعية و لا تدفع الحركة الإبداعية إلى ما هو أمثل ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

سوف نتأمل في الأمثلة التي عرضتها . فرواية تغريد عنبر لم تحدث زوبعة ولا أثرا فادحا في الحركة الأدبية و الثقافية أو الحياة النقدية . وكذلك فن القصص في القرآن الكريم للكاتب علاء محمد . فما حدث يعتبر مشكلات في إطار جامعي محدود و في نطاق قسم من أقسام الكلية وهو قسم اللغة العربية . والشيخ أمين الخولي هو الذي كان وراء ذلك لأنه كان رجلاً متحرر التفكير يسمح بقدر من المغايرة ، لا بغرض المخالفة ، إنما لإعطاء نتائج أفضل و تصورات أحسن ، فهنا أود القول إن كثيراً من هذه الشواهد لم تكن من قلب الفكر النقدي والحركة النقدية بدليل أنه حتى في الوقت الذي كانت فيه زوبعة أبو زيد قائمة على

الساحة كلها و هي - فعلا زوبعة - ظن كل إنسان أنه مطالب بأن يقول رأيه في هذا الموضوع ، وأنا معك في ذلك ولكنّ هل تعتقد أن قضايا النقد بما هو فكر تحددت من خلال هذه الزوبعة ؟ أنا أعتقد أنها لم تصنع فيها شيئا على الإطلاق لأن الفكرة الأساسية التي قامت عليها الزوبعة كما قلت فكرة مغلوطة فالكلام الذي قاله أبو زيد موجود في كتاب البرهان ولم يأت بشيء من عنده وكل الذي فعله أنه نقل نصوصاً وأن الناس قرأت نصوصاً لم تقرأها من قبل في إطار من الحاشية الصياغية التي أبرزتها فجعلت الرجل كأنما اخترع فكراً جديدا و طرح شيئا مغايرا مغايرة فادحة للفكر الإسلامي أو الفكر العربي الإسلامي في حين أن كل ما فعله هو أنه قرأ وأوّل، قرأ كتابات قديمة فيها أشياء جيدة للغاية واستخرجها ، فعلاقة كل ذلك بالحركة النقدية هي فكرة النص وقراءة النص و تأويل النص . تأويل النص موجود في الفكر القديم حتى بالنسبة للنص القرآني ، حتى أن القرآن نفسه يشتمل على فكرة التأويل ويقرّها ﴿ وما يعلم تأويله إلا الله والراسخون في العلم ﴾ بمعنى أن فكرة التأويل وردت في القرآن الكريم نفسه. ومادام هذا في النص المقدس نفسه ، فما بالك في كتابات علماء الإسلام ؟ ففكرة تأويل النص واردة على كل المستويات في التشريع والفقه وفي الأصول ، وليس هناك جديد في كل هذا. وما يهم النقد في كل هذه الزوبعة هو النص وتأويله ، وهذا ما حدث في الثقافة الغربية، فمثلا شلاير ماخر بدأ بتفسير التوراة وبعد ذلك تطورت المسألة ليشمل التأويل النصوص كلها ثم إلى أن جاءت أواخر القرن العشرين و نأتي لنتكلم على تأويل النص الأدبي ونصل إلى النصوص التشريعية وكل النصوص . ونحن الآن نرى أن من أهم التيارات التي تشغل الفكر النقدي العالمي الآن هو التيار التأويلي في المجال النقدي .

هذه الأشياء التي ذكرتها لم تحرك العملية النقدية في جوهرها تحريكا حقيقيا أو تضفّ إليها إضافة ، وإنما أحدثت زوبعة فعلا حيث دخل فيها أناس لا يعرفون شيئا في كل هذا الموضوع على الإطلاق ، وأخذت من زوايا كثيرة وبقيت مسألة دينية وسياسية ودخل فيها كل الناس . أنا موقفي من هذا كان أنني تجنبت كل هذه العملية، و تجنبتها أيضا في المعركة المفتعلة في رواية « أعشاب البحر » والجمعية المصرية للنقد الأدبي التي يشرفني أن أكون رئيسها والتي تمارس نشاطها أسبوعيا حتى اليوم في النشاط النقدي للحياة الأدبية لم تتحرك نحو هذه القضية على الإطلاق لأنك بذلك تضيع وقتك أي بمعنى إما أن تنشغل بشيء له قيمة وجدوى حقيقية وإما أنه ما من ضرورة إلى ذلك . وإذا أردت الدخول في هذا الإطار فأجدى بك أن تذهب لتلعب في السياسة أو ثقافة سياسية (سمها ما شئت) .

الدكتور منذر عياشي :

في الحقيقة منذ أن تتلمذت مثل الكثيرين على ما كتبتم و بعد أن اطلعت على قدر لا بأس به من الثقافة الغربية، الفرنسية تحديداً ، وأنا ما أزال أنظر إلى أنك تمثل حالة فريدة في الثقافة العربية عموما و في الثقافة المصرية على وجه الخصوص ، وأريد أن أبين كيف أفكر فيك بوصفك مفعولا دلالياً . بهذا المعنى بدأت تتكلم فرأيت أن المنطلق كان الكتابة نحو الخارج . متى كتبت ، ماذا كتبت ، الكتابة وليس القراءة مما جعلني أوقن أن فيك فرادة الكينونة الكتابية ، الكائن الكتابي، الكائن النصي ، وليس الكائن الشفوي ؛ الكائن الكلامي ، الكائن الحواري الوقتي ، إذا أنا أمام كينونة الكتابة ؛ كينونة نص و بالتالي فأنا مضطر إذ أقرأ فيك بالمعنى الواسع للقراءة قراءة الكتابة أو كتابة قراءة أن آخذ فيك ليس الصوت بالكلمة و لكن مكتوب الكلمة ، دراماثولوجي . هذا حضور فريد في ثقافتنا لكاتب فريد فيما يتناول.

واسمح لي إذا كان تحقيقي فيك أو لك بدا حقيقيا أن أتابع . فلقد تكلمت عن مقدمتين أولى جمالية و أخرى نفسية ، ولكن بدا لي و كأنك تتكلم عن حقائق نفسية من خلف المقدمة النفسية وأخرى جمالية من

خلف المقدمة الجمالية فهل الكتابة تفرز فعلا حقائق أو تستند إلى حقائق ، أم أن الكتابة تخترع حقائقها لا على مثال ما يريده علم النفس ولا على مثال ما يريده علم الجمال ، ولكن على مثال ما ترتضيه هي . وبهذا المعنى أنت الكائن الكتابي تكون منسجما مع النصوص التي أبدعت حقائق علم النفس ليس كما يريدها علم النفس و حقائق علم الجمال ليس كما يريدها علم الجمال. هل قراءتي لك بوصفك هذه الفرادة التي تبدع حقائقها ليس كما يريده العلم في هذا الميدان أو في ذاك ؟ .

الدكتور عز الدين إسماعيل :

سأسلم بالجزء الأول منه و لكن أحب أن أشير إلى حقيقة مهمةٍ أيضاً وهي أن ما نشير إليه على أنه حقائق سواء على المستوى الجمالي أو على المستوى النفسي هي بطبيعة الحال حقائق من نوع حقائق العلوم الإنسانية بمعنى أنها ليست لها الصلابة المطلقة التي تكون للعلوم الطبيعية أو المقاربة لها ، هذا من ناحية و لكن أهم من كل ذلك أن هذه الحقائق التي نسميها حقائق لم توضع ابتداء ، ولم تحدد في معمل ، أو في مختبر أو في ذهن نشط ، لكنها استنبطت من ظواهر و من واقع يمارس . ونحن نتذكر بطبيعة الحال العالم فرويد بتصريحه الواضح و إعلانه الكامل أنه استفاد من دستوفسكي ، هذا الروائي الكبير ، وقال إنه استفاد من هذا الرجل الذي أعطاه النماذج، بمعنى أنه قرأ نفسه له و أعطاه المفاتيح و أعطاه الظاهرة ووضعها بين يديه . وقس على هذا ابتداء من التراث اليوناني القديم وغيره فكل ما خرج به و حاول أن يبلوره في كل هذه المعطيات ، من أجل أن نعمل بها ضمنيا ، لا كسيفٍ مسلط على رقابنا يحسم كل شيء ، ولكن بوصفها أدوات ميسرة لعملنا الذي نريد .

بهذا المعنى إن هذه الأشياء لم تكن إلا استنباطا من أعمال هي أصلا مناط نظرنا و هي الأعمال الأدبية، كأننا نعيد الأشياء إلى أصولها . فعندما نأتي و نحلل الاخوة كارامازوف مثلا لدستوفسكي سننظر إليها من خلال تحليل فرويد على الناحية النفسية و سوف نجد أن الرجل صدق في استنباطه ، وأن استنباطه صحيح ، بسبب أن النص الأدبي بين يديه . إذاً يجب أن اقرأ كما قرأه هو وأرى أن ما خرج به من استنباط أمرٌ صحيح فنقوم باختباره وإذا تأكدت صحة الاختبار يبقى دستوفسكي وغيره من الروائيين يصدرون في العملية الإبداعية التي هم وقودها ويصدرون عن شيء مشترك بالضرورة . هذا ما أريد أن نصل إليه، و نتفهمه، وان هناك مشتركاً بين أصحاب هذه المهنة، ومن الضروري أن يكون ذلك كشيء غامض نحاول قدر المستطاع أن نصل إليه بقياس هذا على ذاك .

الأستاذ أحمد المناعي :

هل يستطيع الناقد الابتعاد تماما في ممارسته النقدية عن توجهاته العقائدية ؟ وهل في هذا فائدة نقدية و منهجية ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

في مؤتمرنا الدولي الثاني للنقد الأدبي الذي عقد في نوفمبر سنة ٢٠٠٠ في القاهرة قدمت ورقة تحدثت فيها عن الانحياز مما هو غير بعيد عن الفكرة التي تطرحها . هل يمكن للإنسان أن يمارس العمل النقدي بمعزل عن الموقف الأيديولوجي ؟ من المؤكد أن أي إنسان يدعي ذلك مغالط بشكل أو بآخر مهما تحرى البراءة من الإيديولوجيا في عمله النقدي . هذا محال إذ علينا أن نسلم ابتداء أن هناك أيديولوجيا تتحرك إما بشكل جلي وعلني ومباشر من الناقد أو بشكل سري وخفي حتى على الناقد نفسه ، وربما يكون هو مسوقاً أيديولوجيا (بوعي أو لاوعي) إلى رؤية الأشياء في هذا الإطار على هذا النحو و ليس على نحو آخر . فهو يحكم عليها مما هو مسوق إليه بشكل تلقائي بموروثه الثقافي و خبرته الشخصية ... الخ لكن طبعا هناك ما هو أوضح في حال الرجل المؤدلج الذي يعرف أدلوجته ويريد أن يتكئ عليها علنا أمام الآخرين للإقناع بها من خلال عمله النقدي ، فالبراءة المطلقة

من الموقف الأيديولوجي مشكوك فيها لا بل إن الانحياز مطلوب ومهم . والانحياز أهم من عدمه، إذ لابد أن أنحاز إلى شيء حتى لا تفقد الحياة طعمها وأرضى عن الأشياء نفسها وبدون ذلك فلا معنى لوجودي فالمسألة متداخلة بعض الشيء . و فيها التباس بعض الشيء أيضاً ولكن وجهة النظر التي كانت تبدو مرفوضة لنا يجب أن نعيد النظر فيها ولابد من أيديولوجية نصدر منها .

الدكتور عبدالحميد المحادين :

الأساس في النقد هو ثنائية وجود ناقد ونص ، في الأصل هما منفصلان ثم ينشأ بينهما شيء نسميه من منطلق حديث (تحرش) . يتحرش النص بالناقد ويتحرش الناقد بالنص ، ويتحول الأمر إلى غواية يغوي أحدهما الآخر ويتولد النص الإبداعي الثاني وهو النص النقدي ، فهل نستطيع أن نتلمس من النص النقدي طبيعة العوامل التي أدت إلى هذا التحرش بين هذا الناقد بالذات و هذا النص بالذات من أجل أن نتلمس كيف تخلق النص الأصلي في النص الجديد عن طريق شخص استهواه هذا النص بأدواته و بفضائه . فأنا حين أقرأ نصا أو رواية يغويني فيه شيء يغريني أن أقتحمه؛ هذا الاقتحام يتولد عنه نص جديد ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

في هذه المسألة اعتقد أن النشاط النقدي كثيرا ما يكون نشاطا إبداعيا مجهضا أي أنه حينما كنت أعمل في كتاب « الشعر العربي المعاصر » أو كتاب « الشعر العباسي » أشرح النصوص وأقدمها كنت أتساءل بيني وبين نفسي كثيرا لماذا لم أكتب لنفسي ما دمت أقول شعرا ؟ لماذا أضع ما أعيشه أنا في هذه اللحظة لصالح هذا النص أي أنني أصنعه وفق شروطي أنا ، لماذا لا أستقل بشروطي وأخرج نصي المستقل ؟ وهذا معناه أن الناقد كثيرا ما يحول نفسه وجهده الشخصي لصالح النص و هذا فيه قدر من التضحية بحيث يصبح النص شيئا له اعتبار وقيمة ودلالة . وبهذه الطريقة سوف يتلقاه الجميع في نهاية الأمر . وبهذا تحقق نفسك بشكل آخر من خلال هذه الصياغة الجميلة.

الدكتور علوي الهاشمي :

هل هذا يؤكد أن الناقد أديب فاشل ؟!

الدكتور عز الدين إسماعيل :

لا. ليس هذا ضرورياً ولا يوجد شيء من هذا لان جهدك كناقد محسوب لك لا للمبدع في آخر الأمر . وهذا ما يجعل بعض المبدعين يقول ما دمت أنت ترى ذلك فأنت حر ، أنا لم يخطر لي هذا ولم يكن ذلك في ذهني وأنت في آخر الأمر تقدم نفسك.

الدكتورة منيرة الفاضل:

سؤالي هنا يتعلق بجمعية النقد الأدبي وفي إطار المحاضرة التي ستتفضلون بتقديمها عن تحديث الدوريات العلمية لمواكبة المتغييرات في الساحة النقدية والأكاديمية. هل هناك توجه مماثل للنظر في مسمى «جمعية النقد الأدبي» – كونك من المؤسسين – لتشمل مفهوماً أوسع كالنقد الثقافي، وهذا بالطبع سينعكس على المؤتمر التابع للجمعية؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

كما ذكرت في البداية إن على المرء ألا يعتقد في لحظة من اللحظات أنه أنجز الشيء الأخير وان الحياة ستتوقف عند هذا المستوى ، بل عليه دائماً أن يتطور وأن يتغير وفقاً لمعطيات التطور مادام مقتنعاً وحتى لو بدا لبعض الناس في لحظةٍ أن أوله يتناقض مع آخره فلا بأس ، فالمسأله ليست في أن الإنسان قال كلمة في يوم ما، وأصبحت معلقة في رقبته إلى يوم القيامة ، طبعا لا ، ما دامت أوضاع الحياة قد تغيرت وشئ من الوضوح الآخر فرض نفسه ، وفيه ما يقنع، فلماذا لا يعدل الإنسان عن فكره أو عن بعض فكره ويتحرك نحو الطرح الجديد ؟ هذا إلى أن الفكر النقدي نفسه في هذا القرن الذي انتهى وفي ما نحن مقبلون عليه تحول تحولاً جذرياً من ممارسة محدودة النطاق في مجال النص الأدبي والحكم عليه بالجودة والرداءة إلى قضايا عامة ذات مدلول في واقع المجتمع

وتأثير على بنية الفكر في هذا المجتمع .

فالنقد إذاً اصبح نشاطاً أشمل من أن يقتصر على النص الأدبي ولكنه يمثل توجهاً فكرياً لمجتمع ما في زمن ما. فإذا تحدثنا عن التطور الذي حدث والتوجه إلى بعض قضايا الثقافة داخل منظومة الفكر النقدي فهذا ليس غريباً لان ثقافة النقد ونقد الثقافة تداخلا بشكل ملحوظ في الآونة الأخيرة وأصبحت الكتابات كما ذكرت في كلمة قدمت بها المؤتمر ، أنه لم يعد في هذا القرن فلاسفة مطلقون، فالفيلسوف المطلق لم يعد موجوداً ، إنما يوجد نقاد فلاسفة وفلاسفة نقاد . وضاعت المسافات بين الفلسفة والنقد ، وأضحى القرن العشرون قرن النقد والفلسفة النقدية. إذاً ليس هناك فاصل بين الفكر في عمومه في هذا القرن والنقد كممارسة في قطاع معرفي أو نشاط إنساني محدد . من اجل هذا لابد أن نفتح الدائرة في مؤتمر دولي كي تطرح فيه القضايا من هذا المنظور، وهنا أحب أن أنبه إلى فارق مهم وجوهري بالنسبة لهذه المسألة وهي أن هناك (من ناحية تنظميه) فرقاً بين ندوة ومؤتمر دولي. فالندوة العلمية يمكن أن تحدد لها موضوعاً واحداً ، ويبقى أن الندوة تدور من محاور مختلفة حول هذا الموضوع. أما المؤتمر الدولي فلا ينبغي أن يحصر في موضوع معين ؛ إذ المحال أن تفرض على الجميع مع اختلافاتهم الفكرية والفلسفية وتوزعهم بين اليمين واليسار وانقسامهم بين العلم والأدب، هذه الثنائيات المتعارضة الكثيرة التي تشغل الواقع العالمي . لكن يمكن أن نرى ما هي اهتماماتنا الراهنة جميعاً في الإطار العام. ويمكن أن نرى الـ (Interdisplanary) في تفكير العالم مما يجعلنا نستفيد من بعضنا حيث إن موضوع ندوة معينة كان محوراً كاملاً عن التوجه التكنولوجي الحاصل والذي سيزداد وسيقلب لنا كل المعايير، ولكن بعد عشر سنوات سيكون بلا شك كلاماً لا معنى له لان كل هذه الأشياء قد تغيرت تغيراً جذرياً بسبب التقدم التكنولوجي السريع للغاية وأثر هذا على الكلمة الأدبية وغير الأدبية المتداولة على مستوى العالم كله .

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

أنا شخصياً معجبة بالرأي الذي طرحه الدكتور منذر من أن عملية الكتابة تخرج من الداخل ، وأضيف إلى الدكتورة سميرة بن عمّو انه لو قدر لك تأليف كتاب عن التفسير النفسي (في هذا الموضوع) هل تسميه التفسير النفسي ؟ في الحقيقة من خلال قربي من هذا العالم ؛ عالم عز الدين رأيت أن هناك استمرارية في المواضيع التي تشغل فكره بدءاً من الأسس الجمالية إلى الشعر الحديث...الخ حيث كنت أحس أن كتاب التفسير النفسي للأدب هو بمثابة النتوء في عالم التأليف عنده. ومن المؤكد أن له ما يبرر التأليف ضمن الحقل الكبير الذي يشغله، الحقل المعرفي والنقدي بدون استثناء ، لكنه حصر نفسه في عالم خرج من داخله في هذا الكتاب ، حتى جعله يضع نفسه في إطار هذا الموضوع الذي شغل أناساً آخرين من قبل ومن بعد وضعه هو في زاوية تخصه ، وكأنها له، وهو مسرور بها ، وتطرق إليها من زوايا مختلفة بطريقته في التمحيص والدخول والخروج ، ونص مسرحي، وكذا ، وكذا ، إنما هل الموضوع – علاقة علم النفس بالنقد تنتهي عند هذا وتقتصر على هذه العملية المحدودة التي حددها بهذا الشكل؟ ألم يؤلف سويف ، وهذا الكتاب نحن درسناه ، (الأسس النفسية) ؟ وإذا استثنينا العالم الغربي أليس هناك مدارس أخرى دخلت في النص الأدبي من زاوية من زوايا علم النفس المختلفة ، أين المدارس الأخرى ؟ فحين ألفت كتاب التفسير النفسي سنه ١٩٦١ عندها كان كتاب نورثروب فراي قد صدر سنه ١٩٥٧، ومدرسة يونغ لعلم النفس قد دخلت من مدخل أسطوري ، والعالم فرويد مهما قيل عن نظرياته وحدتها قد دخل من مدخل أسطوري ، دخل من أوديب، ومن كل الأساطير الاغريقية ، من كل المداخل الأسطورية أي من نصوص طبيعية مخلوقة على نحو طبيعي فهي مادة خام ثرية جداً لاستخراج كل ما هو ممكن أن يقال داخل النفس الإنسانية. ما أريد قوله

إن تحديد المنهج النفسي وتأثيره على النص والاستعانة به في تحليل النص الأدبي على جزئية واحدة أو اتجاه واحد لا يتيح لنا الفرصة فعلاً أن نستفيد من هذا المنهج الكبير في دراسة النص الأدبي. وأنا اعتقد أن ما كان الخولي يريده والدكتور عز الدين متأثر به جداً لم يكن يعني قصر منهج نفسي على دراسة النص الأدبي. إذاً فالمسألة يجب أن تكون شاملة نظراً للنفس الإنسانية العجيبة. وهنا أعيد كلام الدكتورة سميرة هل إذا أقمتَ محوراً مهماً في المؤتمر القادم عن هذا الموضوع ستقسّم العملية بما يغطي الموضوع بأكمله.

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أنا أتصور لو صيغ السؤال على الشكل التالي : لو أعدت طبع هذا الكتاب طبعةً حقيقية وبنشرة جديدة هل تنشره هكذا ؟ أظن أنه قياساً إلى ما ذكرته فيما يتعلق بكتاب الشعر العربي الذي استكملت فيه بتذييلين متابعة لعقدين من الزمن على الأقل إن لم يكن ثلاثة ، أظن أنه منذ عام ١٩٦١م لم تكن اليزابيث فروين موجودة ولم تكن معروفة والآن لا يمكن أن يهمل أعمالها أي شخص يكتب في علم النفس – في سنه ١٩٦١م حتى لاكان نفسه لم يكن موجودا بمعنى انه لم يكن بوسعي أن اكتب في هذا الاتجاه اكثر من هذا. فرويد وتلامذته كانوا بين يدي لكن لاكان والمدرسة الفرنسية لم يقل أحد فيها أي كلام بعد. اليزابيث فروين لم تقل أي شئ بعد وربما لم تكن موجودة. فالسؤال الأصح : لو أخرجت هذا الكتاب مرة أخرى هل اكتفي بصورته على ما هو عليه أم أضيف إليه؟ أنا اعتقد أن ما توافر من مادة بعد تأليف هذا الكتاب إلى اليوم وهي حقبة أربعة عقود من الزمان ظهر فيها شغل كثير في هذا القطاع المعرفي يتطلب أن تعاد صياغة بعض الأجزاء وخصوصاً الأجزاء النظرية الأولي من الكتاب وأن ينظر في التطبيقات من زوايا إضافية أصبحت مطروحة في كتابات العاملين في علم النفس الذين أصبح لهم إضافة في الكتابات التي توقفت عند الخمسينات والستينات ولا شك أن هذا لا بد أن يحدث ، فالمعرفة يتسع نطاقها يوماً بعد يوم وسيأتي يوم يعتبر فيه هذا الكتاب متخلفا. وأي كتاب نكتبه اليوم لن نضمن له أن يعيش في أذهان الناس وتستمر فاعليته الحقيقية لمدة ٢٠و٣٠ سنه.

إننا بذلك نطلب الكثير، لأنه سيأتي وقت يكون فيه هذا الكتاب متخلفاً بالضرورة وليس بقصور صاحبه لأن الزمن يتطور والمعرفة تتسع وتغير من المفاهيم السابقة قليلاً أو كثيراً ولابد أن يظهر جيل بعد جيل يعيد صياغة المعرفة مرة بعد مرة.

الدكتور علوي الهاشمي :

لي تعليق على ما ذكرته الدكتورة نبيلة إبراهيم من أنها تحوم خاصة في اتكائها على ما قاله أمين الخولي أو كان ينميه الخولي في تلامذته في النقد وهو أن مداخل الظاهرة الأدبية لا تحصى ، فهي كثيرة جداً وأن الدخول إلى العالم الأدبي والجمالي الإبداعي دخول لا يكتفي بمدخل واحد وإنما مهما تعددت المداخل ستظل هناك مساحات واسعة في هذا العالم غير مكتشفة وغير مضاءة وأن الاكتفاء بأي مدخل واحد هو عبارة عن اختزال مخل لعالم لا يقبل الاختزال أو النظر إليه باختزال ، وان المدخل النفسي (وأنا أضيف من عندى خاصة في اتكائه على مفردة التفسير وقد أصبحت ممجوجة اليوم في تطور النظرية النقدية بعد وجود مصطلحات أكثر تطوراً من التفسير وصلنا فيها إلى التأويل كما ذكرت من كلامك) كأنما هو تضييق وسجن لعالم كبير شاسع كالأفق أو كالبحر ووضعه في زجاجة ، أو إعادة المارد إلى قمقم وحبسه في ذلك القمقم ، فهل هذا ما تومئين إليه.وهل كان الدكتور يتنقل عبر المداخل في بحث دؤوب لاقتحام هذا العالم الذي يشعر انه واسع جداً وشاسع .

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

الدكتور عز الدين في اتجاهه النفسي مغرم باتجاه فرويد رغم أن فرويد قد انتقد مرات عديدة فلماذا يحصر الناقد نفسه في منهج فرويد – الكبت

والجنسية والعقد – ولكن الدكتور عز الدين يقول إنه مارس فرويديةً من دون فرويد ، ويشيع أنه يمارس فرويدية جديدة .

الدكتور عبد الكريم حسن :

أكاد احدس بما يجول في ذهن الدكتورة سميرة من أن وصف التحليل النفسي إنما يهدف إلى تحليل الشخصية والعودة بها إلى عقد الطفولة وما ترسب فيها من أزمات وما شابه. فهل يكون التفسير النفسي للأدب؟ أم يكون التفسير النفسي للأديب ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أن التجارب التي سبقت والتي أشارت إليها الدكتورة نبيلة من أن هناك أناساً قبلي كتبوا ثلاثة أو أربعة كتب في هذا الاتجاه بعضها اتصل بالنص الأدبي وبعضها لم يتصل بالنص الأدبي، بعضها غير معروف لدينا ، وأما ما هو معروف فعملُ العقاد وعمل محمد النويهي وعمل محمد خلف الله أحمد.

العقاد أخذ النص الشعري وثيقة على صاحبه . وهذا ما يتضح من عنوان الكتاب « حياته من شعره » . فقام باستقصاء حياة ابن الرومي كما هي في كتب التاريخ الأدبي. وفي الأخبار ونظر في الشعر ووجد أن الشعر يقول الكلام الموجود في حياته ، والذي يتصل بتفاؤل الرجل أو تشاؤمه . قرأ العقاد النص الشعري في ضوء المعلومات الخاصة بنفسية الرجل كما عبر عنها تاريخ الشخصية . وهذا منحى له طرافته جداً في ذلك الوقت وحَسب . وأنا أقدّر سر إعجاب الناس به لأنه كان طريفاً في وقته .

فأما طه حسين فكتب أشياء على الهامش ؛ أشياء غير كاملة ولكنها تسير في نفس الاتجاه، وهذا ما نراه في صنيعه مع المتنبي إلى حد ما ، وأما النويهي فنقد مسألة النرجسية واشتغل على أبي نواس ووصفه بأنه رجل نرجسي ، وأخذ شواهد من شعره ليؤكد نرجسيته، ما أريد أن أقوله أن كل الكتب التي كُتبت قبلي في هذا الاتجاه كانت تنحو منحى اتخاذ النص الأدبي وثيقة على صاحبه بحيث يبدأ من النص ويذهب إلى المؤلف ليرى إلى أي حد يعكس هنا النص نفسية صاحبه. كان هذا أملهم وكانوا يرون في ذلك شيئاً عظيماً وكان الزمن يسمح لهم بهذا . فأما أنا فلم أرتضِ ذاك لنفسي من اللحظة الأولى . لقد طرحت على نفسي سؤالاً منذ البدء هو : هل أعمل كمحلل نفساني أم أعمل في ميدان الأدب ؟ وإذا اعتبرت أنني أعمل في ميدان الأدب فإن العمل المهم عندي سيكون فهم النص الأدبي واستيعابه . وبعد ذلك أقول إنني فهمته بهذه الطريقة أو تلك ؛ بهذا المنهج أو ذاك. وإذاً فإن علم النفس بالنسبة لي ليس إلا أداة أو وسيلة ، معطى من المعطيات التي يعتمد عليها في الدخول إلى النص وفهمه ، لذلك ومن اللحظة الأولى أكدت في هذا الكتاب وكل الدراسات التطبيقية في الأعمال الأدبية في أنواعها المختلفة التي قمت بها، أنني لم أبدأ من فرض أو معطى من المعطيات إنما بدأت من النص. فمثلاً فكرت أن السراب كرواية تتضح فيها المعالجة النفسية لاننا نعرف ذلك ولكن القارئ العادي لا يعرف السراب ، فهو يقرؤها على أنها رواية عادية لشاب فشل في حياته الزوجية . وإذاً فإن المنهج كان يبدأ من النصوص لدرجة أنني في بعض التحليلات خالفت معطى من هذه المعطيات وقلت إن هذا معكوسه كذا، ليس عقدة (أوديب) وانما أطلقت عليها عقده (الكترا) . وفضلاً عن ذلك فأنا لا آخذ النص الشعري وثيقة على صاحبه، فذاك منهج مختلف تماماً عن الذي ارتضيته ووظفته لصالح العملية النقدية.

الدكتور زيان الحاج أحمد :

نحن نعلم أن لكل عمل هدفا ولكل إنسان غاية وإذا لم يكن له غاية مرسومة فذلك ضرب من العبث. فنرجو أن يوضح لنا أستاذنا الكريم الغاية التي يرمي إليها خلال رحلته الطويلة في هذا المجال – النقد الجمالي والنفسي – ومدى تحقيق هذا الهدف وما الذي يتوقعه في المستقبل ؟ ما الأهداف التي يكون لها أثر ملموس في مجتمعاتنا وكل ما يتعلق بحياتنا ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أنا شخصيا أجد أن الادعاء في هذا الباب سيكون شيئا غير محبب، أنا لا أريد ولا اطمح إلى شيء أكثر مما أستطيع أن أعمله لا أكثر ولا أقل . ما أريده هو ما أستطيع أن أعمله ولكن ما وراء إرادتي هذه لا أتحدث عنه لأنني لن اعمله فلا ضرورة للتشدق به والادعاء بأنه مطمح لي (أنا طموحاتي لا حدود لها لكن هذا لا يجدي كثيرا) أنا أريد أن أقول يكفى أن أستطيع بما أصنع أن أحرك الساكن ولو حركة صغيرة للغاية على ألا تظل الأشياء ثابتة في مواقعها كما عهدتها أو كما أتيت إليها . هذا كل ما أرجوه لنفسي وما أرجوه لغيري. ولو أن كل إنسان منا حرك من جانبه حركة ولو حركة صغيرة طفيفة لكنا قد حققنا أشياء كثيرة للمجتمع وللفكر وللحضارة الإنسانية بصفة عامة.

الدكتور سعيد مراد :

كيف يمكن للنقد الأدبي أن يساعدنا في اختيار النص المناسب للطالب في مرحلة معينه - هل يكفي الأساس النفسي لبيان جودة النص أو عدم جودته ؟ و هل للنقد دور في اختيار النص ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

ربما كنت ضد كل هذا التوجه من أساسه فأنا لا أؤمن بهذه التجربة على الإطلاق ، لماذا؟ حدث عدة مرات مع إخواننا في المقررات والمناهج بوزارة التربية، فالمعايير التي توضع من يحددها ؟ المعيار النفسي الفلسفي ، المعرفي ، طبيعة المعرفة ، وفي ضوء هذا أختار النص وبعد ذلك تظهر نصوص لا تعجبهم أو لا تتوالف معهم فيقومون بالتأليف كي تنطبق عليها الأشياء فقد لاحظت أن هناك نصوصاً رديئةً جداً مكتوبة في الامتحان. وتأتي رداءتها لأنها توضع لتحتوي على ما يريدون السؤال عنه ، إذاً أنا أقول في هذا المجال إن وضع المادة التي نقدمها مسالة لا تقاس بمعايير محددة ثم نأتي بالنص لنقيسه عليها، فهذا القياس سنختلف فيه تماما، إنما من الممكن أن نجري عملية اختباريه محضة بمعنى أن نطرح أمام الطالب نصوصاً كثيرة ونتركه يختار ما يروق له من كل الشعراء وكل العصور، يقرأها ويستخرج الملائم منها ، ونطلب منه العمل عليها. بذلك سوف يعرف الإجابة على أي سؤال يوجه إليه، بدلا من الإجابة بجمل محفوظة ، لا مصداقية لها بالنص أي انه كلام محفوظ ولا يقدم دلاله على تربية قناعة لديه.

الدكتورة نبيلة إبراهيم :

لابد من الإشارة إلى النقد الثقافي ، والنقد ينحو إلى الإفادة من الفلسفة ، وعلم النفس ، الاجتماعي ، والشعبي، لأن النص يحتوي على جميع هذا ، وهذا يجعل ندوة من هذا الاتجاه ضرورية لإعادة النظر فيما يوضع للطلاب من نصوص .

الدكتور علوي الهاشمي:

أنا لدي مداخلة مقسمة إلى ثلاثه أسئلة. سؤال شخصي ثم أعم فأعمّ ؟

الأول: عن علاقتك بالشعر ، هذا الحنين الطاغي الذي يسكنك دائما، وتكاد تجربتك النقدية وما تفصح عنه عبر جميع المراحل والنصوص التي تناولتها وعالجتها تشكل تعويضا عن ذلك الشعر الهارب. هلاّ فككت لنا هذه العلاقة بين الشعر والنقد بما يخرج عن مقولة « الشعر عقدة العرب » التي تلاحق الإنسان مهما صار عظيما في مجال من المجالات . وأنت رجل صار لك في النقد شموخ واضح لكنك تأبى ألا أن تحن هذا الحنين الطاغي إلى الشعر وتطبع ديوانك حتى وأنت في قمتك الشامخة نقديا.

السؤال الثاني: يلاحظ الإنسان أن النظريات النقدية المعاصرة دائما وأبدا تخرج من عالم الغرب ولا نظرية نقدية واحدة تخرج من هذه الدنيا العربية الفسيحة . فما السر في ذلك هذا إذا افترضنا أن المقولة صحيحة؟

السؤال الثالث: تمرستَ في النظريات العالمية وخاصة عبر الترجمة والاطلاع على الأدب والنقد الإنجليزي ثم الانشغال بهذه المؤتمرات العالمية وتنظيمها ، مما جعلك تضع يدك على مفاصل أساسية وجوهرية في

النظريات النقدية العالمية. هل تستطيع بعد هذه التجربة أن تدلنا على أخطر هذه النظريات النقدية التي ظهرت في العالم منذ أرسطو إلى اليوم (واحدة فقط تعتبر انقلاباً في الفكر النقدي منذ أن قال أرسطو مقولته في الصورة والاستعارة إلى اليوم).

الدكتور عز الدين إسماعيل :

أولا: علاقتي بالشعر سبقت علاقتي بالنقد حيث كتبت الشعر وأنا طالب في الثانوية، كتبت شعرا كثيرا ولكنها أشعار فقدت ولم يبق منها شئ، وبدأت طموحي إلى هذا العالم عن طريق الشعر، وأنا في السنه الثالثة من المرحلة الثانوية وأسسنا جمعية سميت جمعية الخطابة الأهلية لانها لا تخضع للمدرسة في أي شئ. وبدأنا ننشر الإعلانات عنها وكل من كان لديه شعر كان يأتي به ليقوله وكان هناك مدرس محتضن لهذه الجمعية يأتي ليقيمنا ويوجهنا فبدأنا نلتفت إلى أن هناك كلاماً آخر، كلاماً غير الشعر وهو التقييم ومن هنا بدأنا ننقسم، وراح بعضنا ممن لم يقل شعرا يمارس هذا الكلام ويقول رأيه فيما سمعه.

وفي نفس .. السنة كان من بين الطلاب طالب كانت أخته زوجة أحد تلاميذ العقاد وهو المرحوم محمد خليفة التونسي، وقد حضر إلينا هذا الطالب وإذا به يقول لماذا لا تحضرون عند العقاد ؟ وصرنا نداوم على مجلسه من الساعة العاشرة إلى الواحدة صباحا كل يوم جمعة. واستمر الحال لغاية دخولنا الجامعة. وكان العقاد يحدثنا في النقد والفلسفة، من هنا خرج الأفق من مجرد قول الشعر أو القصيدة، بل هناك أشياء أوسع من ذلك حيث هناك فكر و فلسفة وفلاسفة وقضايا ومشكلات ووسائل كبيرة جدا ونقد، فبدأ الاهتمام يخرج من الدائرة الضيقة للكتابة الأدبية إلى الفكر حول هذا الموضوع. ومن هنا بدا التحول نحو الاهتمام بهذه المسالة إلى أن جاءت في السنة الرابعة المسابقة الأدبية على مستوى وزارة التربية والتعليم فكان على من يريد الدخول فيها أن يأخذ الجزء الثالث من الشوقيات وكتاباً آخر طُلب منه تقديم بحث عن شاعرٍ من الشعراء. وهذا ما كان، ودخلت المسابقة وأنا في السنة الرابعة وقد نجحت في الجزء التحريري، وطلب منى تقديم بحث فاخترت ابن زيدون وكتبت عنه بحثاً في إطار محدود. في ذلك الزمن بدأت أمارس كتابة النقد ولكنى لم أوفق في هذا الامتحان. المهم أني دخلت الكتابة من بابٍ آخر وبدأت اكتب عن الشعر وعرفت هذا الطريق، ولذا، ومنذ دخولي إلى الجامعة، وكنت أكتب الشعر وأقرأ في مجلة الرسالة والثقافة، وأطمح إلى أن تأخذ الكتابة شكلاً طبيعياً فأجرب كتابة مقالة. أبعثها إلى المجلة التي كان الدكتور زكي نجيب محمود مساعداً لرئيس تحريرها الأستاذ أحمد أمين يساعده من الباطن ففوجئت بان المقالة تنشر وتأخذ بعض العناوين وتُرسم لها إطارات كنوع من الاحتفاء بالمقالة وأتقاضى مكافأة عليها. المهم أن هذا التحول أكد ضرورة أن استمر في هذه العملية نظرا للعائد المادي المباشر من جهة، ولمعرفتي بتجاوب الناس مع النقد من جهةٍ أخرى.

الجواب الثاني: لماذا النظريات كلها قادمة أو صادرة من الغرب. هذا هو التطور الطبيعي للحياة و الأشياء، يوما ما كانت الأفكار هنا وكل أشكال الإنجاز العلمي والمعرفي كان هنا، فهذا ليس ضعفا في المفكر العربي أو قصورا فيه إنما عدم وجود الوسائل التي تساعدك على أن تجعل لفكرك نفاذاً ونفوذاً في الساحة بما يستقطب انشغال الآخرين بك. نحن لا نملك الوسائل لنخاطب بها العالم ؛ للتواصل مع العالم. العرب الذين كتبوا باللغة الإنجليزية كان لهم وجود على الساحة مثل إيهاب حسن وادوارد سعيد وأحمد زويل. لماذا؟ لأن كلاً منهم لقي الوسيلة لا لأنه يملك فكرا اكبر من الآخرين سواء في مصر أو غيرها. إن الظروف هيأت له عوامل التواصل مع الآخرين خلال نطاق واسع من خلال اللغة ومن خلال الوسائل.

الجواب الثالث: أن نتحدث عن أخطر نظرية في النقد كأننا نتحدث عن الشيء الوحيد المطلق، وهذا صعب في الحقيقة. إنما نستطيع أن نتحدث عن النظرية التي

استطاعت أن تثبت وجودها أطول مدة ممكنة بالقياس إلى النظريات الأخرى ، وأن تتأقلم مع الحياة وتغير نفسها وتكسب أرضاً وتظل موجودة . أنا اعتقد وأؤكد أن النظرية الماركسية من أهم هذه النظريات التي استطاعت منذ أن وجدت أن تثبت وجودها وتستمر في تأثيرها بغض النظر عن أي مسألة سياسية ، فهي كفكر صرف استطاعت أن تنفذ إلى كثير من الفكر الإنساني وتوجه كثيراً من النشاط الإنساني في السياسة والاجتماع والأدب . وحتى عندما تجاوزتها بعض الاتجاهات الأحدث لم تتوقف عند حد بل طورت نفسها فقد دخلت عليها البنيوية وبدأت مضادة لها كموقف فكرى ومع ذلك حورت نفسها بحيث تبتلع البنيوية وبقيت هي نفسها بنيوية ، وعندما ظهر علم النفس وهو الذي لم يتجانس مع النظرية الماركسية ولا يتفق توجهه الفكري معها استطاعت الماركسية أن تبتلعه وتجعله جزءاً في نسيجها غير مرفوض وهكذا، ففي كل حقبة يرد على العالم فكر جديد يطرح نفسه ويزاحم نظريات أخرى سابقة، تأتي الماركسية وترى أنها سوف تُزحزح عن الوجود مع غيرها ، فتطور نفسها بسرعة وتظهر قدرة كبيرةً على المرونة .

الدكتور منذ عياشي :

إذا كان علي أن أومن بأن الشر أصل التقدم ، حينئذ يمكن أن أومن أن الماركسية نظرية قابلة للديمومة ، لكن ليس هذا هو ما أريد أن أتحدث فيه . تكلمت في البداية عن مقدمتين نفسية وأخرى جمالية ثم تكلمت عن بعدين: الماضي ، وقد تمثل فينا ، والآخر وقد تمثل في الغرب وكأن الأشياء قابلة للانفصال ، وسؤالي بهذا الصدد أنه حتى لو اكتمل الإنسان في محيطه علما وثقافة وكان يمتلك نظرياً أعظم ما أنتجته الإنسانية فهل يستطيع فعلا أن يعيش من غير الآخر ؟ هل يستطيع على الرغم من اكتماله وكماله المفترض ألا يبعث نظره بعيداً كي يرى ماذا يوجد، ثم في أي لحظة من لحظات الحياة الإنسانية عاش الإنسان ببعد واحد ؟ هل يوجد إنسان يعيش ببعد واحد؟ أليس الأحرى بنا أن نقول إن الإنسان منذ وجوده ارضيا كان على الدوام يعيش بثقافتين أو أكثر ، بلغتين أو أكثر بوجهين أو أكثر (وجه وقفا) أو أكثر ربما على الإطلاق ؟

الدكتور عز الدين إسماعيل :

من الصعب أن نتكلم بلغة الإطلاق ، لأننا حتى عندما نمارس حياتنا سنرى بالتأكيد أناساً رافضين للطرف الآخر ، رافضين الآخر اكتفاء بوجه واحد وهو الآخر القديم، إنما هذا المعترف به يكرس له كل شئ ويراد أن تكرس له الحياة أيضا . فمن هذا المنظور هناك وجود لهذا التيار . وهذا التوجه موجود لا على الساحة العربية بل على الساحة العالمية أيضا . وانظر في المد اليمينى الذي يستشري على الساحة العالمية الآن ، فالقضية هي ظاهرة عامة وتحتاج إلى تدبر على المستوى العالمي ، إلى أين يتجه العالم. هذه هي الصياغة الأخيرة للسؤال، وليس إلى أين نحن متجهون كمنطقة حضارية محددة بسمات ومقومات وما إلى ذلك . السؤال إلى أين يتجه العالم ؟ هذه هي معضلة المعضلات، وهذا هو السؤال المعلق على رقابنا الآن ، والجرئ منا الذي يتقدم ليجيب عليه .

الدكتور علوي الهاشمي :

شكراً للدكتور عز الدين إسماعيل الذي أتاح لنا هذه الفرصة الثمينة ، من حيث جاء لغرض آخر يتعلق باللجنة الثقافية في جامعة البحرين ، من غير أن ننسى أنه ينتمي إلينا بوصفه عضواً في الهيئة الاستشارية لثقافات وانه بانتمائه هذا وحواره الغني هذا إنما يجسد تجسيداً عملياً بداية عطاءٍ غير ذي حدود .

وشكراً للدكتورة نبيلة إبراهيم أستاذة الأدب الشعبي التي ما فتئت تمده بكل طريفٍ وتليد . شكراً لها وهي تشاركنا هواجسنا وطموحاتنا لتطوير مجلتنا آملين أن تكون معنا على الدوام بما تقدمه من مشورةٍ وعلم وفير.

وجهة نظر عربية في الواقع السياسي العالمي

الإرهاب العالمي بين اتهام الإسلام وعدم اتساق السياسات الدولية

برهان غليون *

١- القيادة الأمريكية للعالم

لا ينبغي لمشاعر التعاطف العميق مع ضحايا الكارثة التي حلت بنيويورك وواشنطن ولا إدانتنا المطلقة لها أن يمنعنا من السعي لتفسيرها والبحث الموضوعي في الأسباب الحقيقية التي يمكن أن تكمن وراءها. ومن الصعب أن نفهم ما حصل من دون أن نشير إلى نقطتين. الأولى تتعلق بحجم المسؤولية التي وضعت الولايات المتحدة نفسها في موقعها منذ عقدين على الأقل، وهي مسؤولية القيادة العالمية كما عبر عن ذلك مرارا العديد من الرؤساء الأمريكيين مع الكثير من الاعتزاز والفخر إن لم نقل من الخيلاء.

والثانية تتعلق بطبيعة هذه السياسة العالمية التي تقودها واشنطن وبمعرفة ما إذا كانت لا تنطوي هي نفسها على تناقضات وعدم اتساق يمكن أن تفسر أكثر من الإسلام بل والتعصب ذاته تنامي الدوافع إلى العداء للولايات المتحدة بل والتعرض المباشر لأهداف فيها.

ولا يشك أحد اليوم في أن واشنطن هي التي تقود دفة السياسة الدولية منذ عقود طويلة، وهي التي فرضت على الجميع، ولا تزال تفرض نوع الحلول وطبيعة المعالجات المطلوبة لمواجهة مشاكل التطور العالمي. ولعل أفضل مثال على ذلك منطقة الشرق الأوسط التي تشكل اليوم المورد الأول ربما للعنف الانتحاري في العالم.

وقد بدأ دورها هذا، أعني الولايات المتحدة الأمريكية، في الواقع، منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية التي خرجت منها المنتصرة الرئيسية. وقد سلمت لها جميع الدول الأوربية ذات التاريخ الاستعماري والإمبراطوري الطويل بهذه القيادة التي شملت الميادين الاستراتيجية والاقتصادية. ولعبت الولايات المتحدة دور الدولة القائدة للمعسكر الغربي من دون منازع في مواجهة المعسكر السوفييتي خلال مرحلة الحرب الباردة. وقد برز هذا الدور من خلال العمل اليومي والكبير لتنظيم المواجهة العسكرية الذي تجسد في تكوين وتطوير حلف شمال الأطلسي، وكذلك عبر السياسات الاقتصادية الديناميكية التي بدأتها بمشروع مارشال لإنقاذ أوربا وإعادة بناء اقتصادها

* مدير مركز دراسات الشرق المعاصر وأستاذ علم الاجتماع السياسي في السوربون ، باريس

الذي دمرته الحرب.

وبالرغم من نفوذ الولايات المتحدة الواسع في تلك الحقبة على مستوى العالم ككل، فإنها لم تبلغ مستوى الادعاء بقيادة العالم. فقد كان يمنعها من ذلك وجود المعسكر السوفييتي الذي يسيطر على جزء كبير من المعمورة والذي بقيت قدرته على المناورة العالمية قوية ونشطة حتى عقد الثمانينات بالرغم من التفسخ الذي بدأ يدب في مؤسساته، وبشكل خاص في المناطق التي تركز فيها التنافس والنزاع مع المعسكر الغربي. وخلال تلك الفترة مارست الولايات المتحدة مفهوما ديمقراطيا نسبيا للقيادة في إطار المعسكر الغربي واعتمدت إلى حد كبير على الحوار والمشاورة وتصرفت مع حلفائها الأوربيين كسيد بين أسياد. وهكذا كان بإمكان رجل مثل الجنرال ديغول أن يقف ليقول إن فرنسا لا تريد أن تتخلى عن خيارها النووي المستقل، وأن تفرض شروطها للعمل داخل إطار الحلف الأطلسي.

بالتأكيد كان للولايات المتحدة سياسة أخرى في المناطق العالمية التي تعتبر مناطق نفوذ كأمريكا اللاتينية أو مناطق تنازع على النفوذ مثل الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا. فلم يختلف هنا سلوك الولايات المتحدة عن سلوك أي دولة من الدول الاستعمارية الأخرى وإن كانت قدراتها الاقتصادية والدبلوماسية الكبيرة قد غطت نسبيا على استخدام القوة الذي يشكل قانون السيطرة الأجنبية الخارجية في كل مكان وزمان. ولعل تاريخ أمريكا اللاتينية لحقبة ما بعد الحرب الثانية يمثل النموذج الأصلي للسياسات الأمريكية الخارجية التي ستتبلور فيما بعد، وتطبق في أماكن أخرى وعلى صعيد العالم، بما تتضمنه من التدخل المكشوف في مصير الدول والبلدان الأخرى من خلال أجهزة المخابرات أو من خلال استخدام أدوات الضغط الاقتصادي والسياسي، أو أحيانا من خلال استخدام القوة العارية لقلب الحكومات ووضع الحكومات الحليفة مكانها. ومن يرجع إلى تلك الحقبة يكتشف إلى أي حد كانت ردود أفعال شعوب أمريكا اللاتينية في مواجهة النفوذ الأمريكي أو الحكومات المحلية المرتبطة بها والمعتمدة على حمايتها مشابهة لردود أفعال بعض قطاعات الرأي العام الشعبي والرسمي العربي الراهن، بل طبق الأصل لها، بالرغم من اختلاف الأزمان وتبدل وسائل العمل والعقائد التبريرية من عقائديات ماركسية شعبوية إلى عقائديات دينية قومية. ففي تلك الحقبة التي كانت فيها أمريكا اللاتينية تغلي بحركات العصابات المعادية للولايات المتحدة وللحكومات التابعة لها، وكان الدبلوماسيون الأمريكيون يشكلون الأهداف المباشرة للناشطين اللاتينيين، كان العالم العربي صديقا وديعا لواشنطن، بالرغم من تواجد الاتحاد السوفييتي بقوة في المنطقة العربية عبر الحكومات العربية الصديقة له. بيد أن تحولا عميقا قد طرأ على تصور الولايات المتحدة لدورها وموقعها وسلوكها في العالم بعد انتهاء الحرب الباردة. فقد انهار آخر تكتل دولي كان يحول دون طفور الدور الأمريكي القائد على مستوى المعسكر الغربي إلى دور قائد على المستوى العالمي. وقد ساهم بذلك خروج الولايات المتحدة باعتقاد قوي بأنها هي الدولة المنتصرة في العالم أجمع، وأنه لم يعد هناك ما يقف في وجه قيادتها العالمية. وأصبحت إرادة قيادة أمريكا للعالم حقيقة واقعة وعينية بعد أن بقيت لفترة طويلة شعارا أو هدفا للتعبئة القومية يلجأ إليه الرؤساء المتعاقبون أو المرشحون للرئاسة. وارتبطت هذه الإرادة المعبر عنها بقوة لقيادة العالم بإعادة نظر جذرية في سلوك واشنطن وممارساتها في العالم أجمع، بما في ذلك تجاه حلفائها الأوربيين أنفسهم. وولدت في ثنايا هذه الإرادة وكتعبير عنها فلسفات ونظريات في العلاقات الدولية ومذاهب استراتيجية تعطي لهذه الإرادة الكاسحة لاحتلال موقع القيادة العالمية معناها الحضاري والتاريخي واتجاه سيرها.

ومن هذه الفلسفات التي تعكس انتصار الليبرالية المجسدة في النموذج الأمريكي فلسفة نهاية التاريخ،

ومنها أيضا، ومكملة لها، فلسفة صراع الحضارات الذي تبدو فيه أمريكا القائدة العظيمة والشرعية للحضارة الغربية الليبرالية في مواجهة الحضارات المعادية العربية الاسلامية والصينية. ومن هذه النظريات التي ستولد في رحم الصعود إلى القيادة مذاهب عديدة استراتيجية تفلسف أسس السيطرة الأمريكية على العالم وتقدم رؤية لأدواتها.

ففي دراسة سرية كتبت عام ١٩٩٥ لصالح القيادة الاستراتيجية - ستراتيجيك كومند - التي تتولى في أمريكا مسؤولية الترسانة النووية، بعنوان: المبادئ الأساسية للردع بعد الحرب الباردة، ونشرت الأسوشيتد برس حديثا مضمونها، تؤكد أن على الولايات المتحدة الأمريكية أن تستفيد من قوتها النووية حتى تعطي عن نفسها صورة لا عقلانية واتهامية عندما تتعرض مصالحها للتهديد. تقول الدراسة :« إن من الخطر الشديد أن نظهر أنفسنا على أننا أناس عقلاء ذوو أعصاب باردة. وأسوأ من ذلك أن نظهر أمام العالم أننا نحترم أمورا صبيانية سخيفة مثل القانون والمعاهدات الدولية. ولا بد أن تكون في حكوماتنا عناصر تظهر مستعدة للتصرف بجنون وغير قادرة على ضبط أعصابها. فذلك هو الذي يساعد على بث الخوف وتعميقه في قلب خصومنا» (نعوم شومسكي، الدولة العاصية، لوموند ديبلوماتيك، آب ٢٠٠٠).

وقد سعت الولايات المتحدة إلى تمرير هذا السلوك على الرأي العام الدولي من خلال صوغ مفهوم جديد للعدو الذي سيبدو همجيا إلى درجة يستبعد أن نتعامل معه بأساليب قانونية أو إنسانية. ومن هنا اختلقت الولايات المتحدة مفهوم الدولة أو الدول العاصية، أو الخارجة عن القانون، محل الخطر الشيوعي. ومن هذه الدول العاصية التي ذكرتها العراق وإيران وليبيا وسورية والسودان وكوبا وكورية الشمالية.

ويتفق هذا المنطق مع ما صرح به سكرتير الدولة للخارجية، جورج شولتز في أبريل نيسان ١٩٨٦ حين قال « إن كلمة مفاوضات لا تعني شيئا آخر سوى الاستسلام إذا لم يسبقها عرض للقوة ». كما يتفق مع ما جاء في تقرير سري بعنوان « مرشد السياسة الدفاعية ١٩٩٢-١٩٩٤» أعده بول ولفوفيتز ولويس ليبّي، وهما اليوم على التوالي، سكرتير الدولة المساعد لشؤون الدفاع ومستشار نائب الرئيس للأمن القومي، من أن على الولايات المتحدة من أجل تأكيد تفوقها الاستراتيجي « منع أي دولة معادية أن تسيطر على مناطق ذات موارد يمكنها أن تجعل منها دولة كبرى » وكذلك « ردع الدول الصناعية المتقدمة عن أي محاولة لتحدي قيادتنا أو قلب الترتيب السياسي والاقتصادي العالمي القائم» و « إجهاض احتمال ظهور قوى عولمية منافسة » .(فيليب غولوب، لوموند ديبلوماتيك يوليو ٢٠٠١).

ونستطيع بسهولة أن نعاين مساعي الاستراتيجية الأمريكية الهادفة إلى تحقيق التفوق العالمي على جميع القوى، وامتلاك عناصر هذا التفوق أو العلو، في سبيل التمكن من بسط السيطرة الكاملة على العالم واحتلال موقع القيادة فيه. وتبدو هذه المساعي والسياسات واضحة في السياسات الاقتصادية والمالية، وفي السياسات التكنولوجية، وخاصة في حقل المعلوماتية وتطوير شبكات الانترنيت التي تسيطر عليها، وفي الميادين التجارية، كما يظهر ذلك موقف الولايات المتحدة من مسألة العولمة وإصرارها على أن تكون من دون شروط، وفي الميادين الثقافية، حيث رفضت أي معالجة للمنتجات الثقافية بمعايير غير تجارية، وفي الميادين الاستراتيجية والعسكرية.

وفي هذا الميدان الأخير بشكل خاص، شكلت حرب الخليج مسرحا استعراضيا للتفوق التكنولوجي الهائل للولايات المتحدة بالمقارنة مع جميع منافسيها المحتملين. ولا تزال الجهود مستمرة لتحقيق التفوق الشامل من خلال تطوير برنامج الدفاع المضاد للصواريخ أو الدرع الصاروخي الذي يهدف إلى تحييد الاتفاقات التاريخية مع الاتحاد السوفييتي السابق

الخاصة بحظر التجارب النووية. فالدرع الصاروخي يعيد التفوق المطلق للولايات المتحدة ويجبر روسيا على الدخول في سباق تسلح جديد لا تملك أدواته أو القبول بالدونية الاستراتيجية والاعتراف بها. وهذا ما يفسر مطالبة وزارة الدفاع برفع ميزانية البنتاغون إلى ٣٢٠ مليار دولار في العام ، أي بما يجعلها متفوقة بالقيمة المطلقة على قيمة ميزانيات دفاع الدول التي يحتمل أن تكون في خصومة مع الولايات المتحدة مجتمعة (المرجع السابق) .

وهذا ما دعا ف. غولوب إلى القول بأن الولايات المتحدة عادت مع حكومة جورج بوش الابن إلى سياسة الحرب الباردة من دون حرب باردة. وتعبر سياساتها عن إرادة إعادة بناء وتنظيم العلاقات الدولية والعالم من منطلق ميزان القوة وحده، وعلى أساس نظرة ضيقة جدا للمصلحة القومية الأمريكية.

٢- القيادة والمسؤولية

تعكس سياسة الولايات المتحدة بعد الحرب الباردة النزوع الجامح للقوة الأمريكية التي أصبحت بالفعل القوة القائدة في العالم، على جميع المستويات، وبسبب ما تتمتع به من موقع وإمكانيات لا يمكن لأي قوة أخرى أن تعادلها لا اليوم ولا في المدى المنظور، إلى احتلال موقع الإمبراطورية والتصرف كإمبراطورية تحكم العالم وتتحكم بمصيره إلى حد كبير. وليس المقصود من ذلك تحول الولايات المتحدة إلى قوة متفوقة على غيرها، فهذا واقع وحقيقة، ولكن استخدامها هذا التفوق لبناء النظام العالمي والدولي بما يوافق مصالحها الخاصة القومية، وعدم الالتفات في هذا العالم إلى شيء آخر سوى تعظيم هذه المصالح. ولذلك، وفي هذا الإطار، بلورت أسلوبا ومنهجا للقيادة قائمين على ما وصفه الفيلسوف الأمريكي المعروف فرانسيس فوكوياما في مقال نشر في جريدة لوموند الفرنسية بعد أحداث ١١ سبتمبر (١٧ سبتمبر ٢٠٠٠) منهج الانفراد في القرار والدفاع الأناني عن المصالح.

فما يميز سياسة الإمبراطورية هو سياسة القوة أو الاعتماد على القوة، ويعني اللجوء السريع والشامل إلى القوة لتحقيق المصالح رفض الحوار والمفاوضات الجدية والتسويات. كما يعني عدم التقيد أو تقييد النفس بالتزامات وقوانين وتسويات واتفاقات ومعاهدات دولية مهما كانت والنزوع إلى إملاء السياسات ومعايير السلوك الدولي من فوق ورفض التفاوض حولها، أو عليها.

ومن هنا تطور أسلوب جديد عند الولايات المتحدة لقيادة العالم وللقيادة يختلف كثيرا مع ما كان سائدا خلال الحرب الباردة، يمكن أن نسميه تسلطيا، لا يعتمد إلا على القوة ومنطق القوة الغاشمة وغير العقلانية إذا أمكن، ذاك الذي يقطع الطريق على أي حوار أو مفاوضات جدية تفرض التنازل ولو جزئيا عن بعض المصالح الأمريكية لصالح الحلفاء أو الدول النامية، ويضمن الحد الأدنى من التوازنات العالمية.

وهذا ما يفسر تطور موقف الإدارة الأمريكية السلبي من العديد من المؤسسات الدولية بما فيها منظمات الأمم المتحدة ومن المفاوضات والاتفاقات الدولية التي كانت من أكبر الداعين لها. ويشير المنتقدون لسياسة واشنطن الدولية إلى العديد من الممارسات أو المواقف التي تعكس هذا الطابع الأحادي الجانب أو الانفرادي لهذه السياسة. ومن ذلك انسحاب واشنطن منذ عقدين من الزمن من منظمة اليونسكو ورفض العودة إليها بالرغم من تنفيذ مطالبها، بما فيها استقالة المدير السابق وتعيين مديرين بعده من المنادين بتطبيق السياسات الثقافية التي طالبت بها، وذلك على الأغلب لأنها وصلت إلى الاقتناع بأن من الصعب لها السيطرة عليها. ولم تخف مادلين أولبرايت التي صرحت « في ٣١ ديسمبر ١٩٩٥ في واشنطن بوست» رغبتها في تحويل الأمم المتحدة إلى أداة لسياسة واشنطن الخارجية. كما يشيرون إلى سعي الولايات المتحدة إلى تحويل الحلف الأطلسي

الذي تسيطر عليه إلى ذراع لهذه السياسة وإلى استخدامه للتدخل في نزاعات من دون مشورة الأمم المتحدة مثل نزاع الصومال وعملية ثعلب الصحراء في ديسمبر١٩٩٨.

وفي السنوات الأخيرة وحدها رفضت الولايات المتحدة التوقيع على العديد من الاتفاقيات الدولية وانسحبت من العديد من المؤتمرات العالمية التي نظمتها الأمم المتحدة والتي لم تنجح في أن تملي عليها جدول أعمالها أو قراراتها. ففي عام ٢٠٠١ انسحبت من مؤتمر الأمم المتحدة لمناهضة العنصرية الذي عقد في دربن في جنوب أفريقيا احتجاجا على وضع مسألة الاحتلال الإسرائيلي والعنصرية الإسرائيلية ومسألة الاعتذار في موضوع العبودية السوداء والاعتراف بضرورة التعويض عنها، على جدول أعمال المؤتمر. وألغت واشنطن عمليا اتفاقية حظر الأسلحة النووية بمبادرتها في تنفيذ مشروع بناء الدرع الصاروخي وعسكرة الفضاء.

ورفضت كذلك التوقيع على اتفاقية كيوتو الخاصة بالبيئة عام ٢٠٠١، ضاربة عرض الحائط الانتقادات العديدة التي تعرضت لها بسبب ما يعتري الرأي العام العالمي من قلق عميق من توسع ثقب الأوزون وتفاقم التلوث البيئي. وفرضت على الفلسطينيين إلغاء جميع القرارات التي اتخذتها الجمعية العمومية لصالحهم، بما في ذلك القرار ١٩٤ الخاص بعودة اللاجئين قرارا ١٨١ الخاص بخلق دولتين في فلسطين لعام ١٩٤٧ وعدم الاعتراف كإطار قانوني للمفاوضات إلا بقرارين أمميين فقط هما قراري ٣٣٨ و ٢٤٢ ثم سمحت لإسرائيل أن تقيم مفاوضاتها مع الفلسطينيين، برعاية أمريكية، من دون الالتزام في الواقع بأي قرار. وعرقلت واشنطن ولا تزال مشروع إنشاء محكمة جنائية دولية، كما رفضت اتفاقية مراقبة العمليات المالية في المناطق الحرة « أوف شور » التي دعت إليها هذا العام الدول الأوربية واقترحتها منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية لمحاربة تبييض الأموال التي تقوم به منظمات المافيا والمخدرات والإرهاب.

وكانت واشنطن قد رفضت أيضا التوقيع على اتفاقية حظر الألغام القاتلة للأفراد عام ١٩٧٩ واتفاقية حقوق الطفل وحظر استخدام الأطفال في الحرب عام ١٩٩٤ ، واتفاقية حقوق البحر والمياه الإقليمية لعام ١٩٨٢وعلى بروتوكول توسيع حماية المدنيين وقت الحرب الملحقة باتفاقية جنيف، عام ١٩٧٧. كما كانت قد رفضت اتفاقية حقوق الإنسان لدول القارة الأمريكية لعام ،١٩٦٩ والاتفاقية المتعلقة بحقوق المرأة لعام ،١٩٧٩ واتفاقية الأمم المتحدة حول الحقوق الاقتصادية والاجتماعية لعام ١٩٦٦ .

وحتى على مستوى أقل أهمية، مثل مستوى التعاون الاقتصادي، ترافق صعود الولايات المتحدة إلى موقع القيادة العالمية بتراجع اهتمامها الشديد بالعالم النامي وقضية التنمية لدرجة تقلص فيها حجم المعونة للبلدان النامية بعد الحرب الباردة إلى النصف تقريبا كي لا يبلغ عام ١٩٧٩ سوى سبعة مليار دولار في العام.

لكن فيما وراء هذا الموقف الانفرادي وغير المتعاون مع بقية الأطراف العالمية، يشير منتقدو السياسة الأمريكية الخارجية أيضا إلى ما تعكسه هذه السياسة من استبداد الشعور العميق في واشنطن بأنه لا يوجد أمام العالم إلا الإذعان لإرادتها وبأنها تسيطر عليه تماما ولا يمكن لأي طرف فيه أن يجرؤ على الوقوف في وجهها بل حتى على الاختلاف معها، بما في ذلك في أوربة الغربية نفسها واليابان.

وقد دفع هذا الشعور الذي جاء ليدعم شعورا قديما وثابتا بالأمن المطلق وعدم احتمال أن تتعرض الولايات المتحدة كغيرها لمخاطر اعتداءات داخلية أو خارجية (وكان آخر هجوم تعرض له ترابها الوطني قد حصل عام ١٨١٢ أثناء الحرب البريطانية الأمريكية) قد دفع واشنطن إلى موقف يسميه خصومها موقف الغطرسة وهو في الواقع عدم المبالاة بما يجري من مشاكل للعالم وعدم الاكتراث بمصير الشعوب والمجتمعات الأخرى.

فالولايات المتحدة التي أصبحت، من منطلق مشروعية قيادتها العالم، تنحو نحو فرض وجهة نظرها في كل المشاكل العالمية بل والوطنية التي تطرأ في أي بلد في العالم، وترسل مبعوثيها ليحلوا الخلافات والنزاعات، لا تتردد في السماح لنفسها بالالتفاف على القانون أو بخرق الاتفاقات أو بعدم القبول بالتسويات الدولية طالما كان ذلك يصب في خدمة أهدافها أو أهداف حلفائها.

وليس هناك شك في أن شيئا لم يسئ في العالم العربي لصورة أمريكا ومصداقية قيادتها الدولية غير إطلاقها يد حكومة شارون في فلسطين لاستكمال إلحاق الأراضي المحتلة في الضفة وغزة والجولان في الفترة الأخيرة التي سبقت الأحداث والتي دامت أكثر من سنة تعرض لها الشعب الفلسطيني إلى عملية إخضاع بالقوة وفقد فيها مئات القتلى وعشرات ألوف الجرحى. فقد أبرز هذا الموقف غير المفهوم وغير المبرر الطابع المتحيز صراحة وغير المتوازن للسياسة الأمريكية الشرق أوسطية الذي ترجم بما بدا دعما أعمى لإسرائيل وسياساتها التوسعية والاستيطانية. ولم يكن هناك أحد في المنطقة، من المسؤولين المتحالفين مع واشنطن إلى الرأي العام الشعبي، يفهم كيف تقبل واشنطن بأن تضحي بالعالمين العربي والإسلامي في سبيل الدفاع عن سياسة ليس لها مضمون آخر سوى دعم مشروع استيطان الضفة الغربية الذي يقوده اليمين العنصري الإسرائيلي المتطرف وطرد الشعب الفلسطيني أو حصاره في معازل عنصرية.

وبالمثل، دفع عدم اكتراث واشنطن بالانتقادات التي أصبحت توجهها لها المنظمات الدولية سواء فيما يتعلق بموقفها تجاه مسألة تخفيف الحصار عن شعب العراق المستمر منذ أكثر من عقد أو في القصف المستمر عليه إلى فقدان الأمل بقدرة واشنطن على اتباع سياسة متسقة مع مبادئ حقوق الإنسان التي تعلن تمسكها بها. وهكذا تعرضت الولايات المتحدة إلى نكسات كبيرة داخل منظمات الأمم المتحدة الفرعية عندما لم ينجح ممثلها في انتخابات أعضاء لجنة حقوق الإنسان في بداية هذا العام.

والحال إن دولة بوزن الولايات المتحدة وحجمها وموقعها في النظام الدولي لا تستطيع أن تقبل ولا ينبغي أن تسمح لنفسها اعتماد معايير مزدوجة أو عدم الأخذ بالاعتبار مصالح المجتمعات الأخرى دون أن تدفع إلى زعزعة التوازنات الدولية وبث الفوضى والاضطراب فيها. ذلك أن حجمها وقوتها قادران على تغيير وجهة الوقائع وتجميد الأوضاع أو تبديلها لصالح فئات أو أطراف دون أخرى. وبالمثل إن دولة تتصدى لقيادة العالم وتجعل من نفسها قيّمة على السياسة العالمية، وهو الوضع الفعلي للولايات المتحدة منذ انتهاء الحرب الباردة، لا يمكن أن تتبنى مواقف غير متوازنة أو حتى غير مكترثة بما يحصل من مظالم في العالم من دون أن تفقد مصداقية قيادتها وتصبح في نظر العديد من الأطراف التي ضربت مصالحها كما لو كانت العدو المباشر والمسؤول الرئيسي عن محنها وعذاباتها. فمزاعم القيادة لا يمكن أن تنسجم مع الأنانية وانعدام روح المسؤولية الجماعية.

٣- نحو سياسة دولية جديدة
أزمة نظام القطب الواحد واحتمالات نشوء نظام التعددية القطبية

كانت حرب الخليج الثانية، سواء أجاءت بسبب السياسة التي انتهجها العراق، أم بتخطيط ومبادرة ومتابعة أمريكية كما يظن الكثيرون، هي ضربة المعلم التي ولد في أتونها نظام القطب الواحد الذي جعل من الولايات المتحدة القوة القيادية الحقيقية للعالم بعد انتهاء الحرب الباردة. فمن خلال ما أظهرته الإدارة الأمريكية في هذه الحرب من قدرات قيادية ولوجيستيكية ومن مخيلة استراتيجية قوية ومقدرة هائلة على المبادرة والضبط والتخطيط والتأليف، فرضت نفسها كقوة وحيدة قادرة على وضع

استراتيجية عالمية وتطبيقها، وقدمت نموذجا للأسلوب الذي ستتم من خلاله قيادة العالم في المستقبل. وقد شهد العقد الذي أعقب هذه الحرب بالفعل التطبيق الموسع لهذا النموذج الذي تقرر فيه الدولة الأعظم أهداف السياسة الدولية ودور كل طرف في تحقيقها في القضايا السلمية والقضايا العسكرية معا، وذلك حسب جدول أعمال ينبع دائما وبشكل رئيسي من مصالحها القومية. وبقدر ما كانت واشنطن تفضل المواقف المنفردة في مواجهة المسائل التي يتطلب حلها المساهمة المادية أو السياسية لجميع الأطراف، كان اتجاهها قويا لتفضيل التدخل من وراء تحالف دولي واسع، كما حصل في حرب الخليج ثم في حرب البلقان وفيما بعد في الحرب على الإرهاب.

وقد حاولت إدارة كلينتون الديمقراطية والأكثر حساسية للمشاكل الأمريكية الداخلية أن تستفيد من هذا الدور القيادي العالمي وأن تجيره لصالح سياسة قومية ترتكز بشكل رئيسي على توسيع دائرة السيطرة الاقتصادية وتتبلور من حولها. وكان برنامج العولمة الذي ستفرضه الإدارة الديمقراطية على المنظمات المالية الدولية وعلى حلفائها الأوربيين واليابانيين معا هو الذي عبر أفضل تعبير عن الترجمة لهذا الدور القيادي الأمريكي في العالم. فأمريكا الأكثر تقدما علميا وتقنيا والأكثر قدرة على المنافسة الاقتصادية كانت تجد في فتح الأسواق وتكوين سوق عالمية واحدة لتبادل السلع والرساميل الوسيلة الأسهل والأقل كلفة لفرض قيادتها وسيادتها وسيطرتها الدولية بالفعل.

بيد أن هذه السياسة المتمحورة حول تحقيق نهضة اقتصادية أمريكية تمتص التناقضات الداخلية وتسمح لأمريكا بضمان تفوقها على العالم وبالتالي ضمان موقعها القيادي لم تلق فقط مقاومة ضمنية من قبل حكومات البلدان الحليفة وفيما بعد من قبل مجموعات مناهضة العولمة النامية في هذه البلدان ولكن أيضا من قبل المركب الصناعي العسكري ومن قبل البنتاغون الذي وجد ميزانية الدفاع تتقلص باستمرار على ضوء التوجهات الجديدة واستقرار السيطرة الأمريكية، داخل الولايات المتحدة ذاتها. وقد نجحت مناورات اللوبيات الأمريكية الداخلية في حسم الصراع الانتخابي الرئاسي لصالح جورج بوش الابن الذي لم يدخل ساحة الرئاسة الأمريكية برصيد سياسي وثقافي مثير للنقاش فحسب بالمقارنة مع كل من سبقه من الرؤساء الأمريكيين ولكن أكثر من ذلك مع حاجة ماسة إلى تثبيت الشرعية التي بدت مجروحة نسبيا.

وربما كان المغزى الرئيسي لانتخابه من قبل المؤسسات الأمريكية القوية والنافذة هو العودة بالسياسة العالمية الأمريكية من المحور الاقتصادي إلى محور التركيز على الأمن القومي الذي كان دائما مرتبطا بنفوذ البنتاغون والمركب العسكري الصناعي. وقد عكس تشكيل حكومة الرئيس بوش هذا التوجه الاستراتيجي الجديد إذ امتلأت المناصب العليا بالعسكريين السابقين والاستراتيجيين المتطرفين لدرجة دفعت البعض إلى التحدث عن عسكرة الإدارة. فديك تشني نائب الرئيس، وكولن باول وزير الخارجية، ودونالد رمسفيلد وزير الدفاع وبول ولفوفيتز وريتشارد ارميتاج وجيمس كلي ولويس ليبي وجون نيفروبونتي المستشارين أو المسؤولين في الإدارة شغلوا جميعا مناصب عسكرية أو أمنية خلال حقبة الحرب الباردة ولعبوا دورا كبيرا خلال الحرب على العراق. بل إن دونالد رمسفيلد هو الذي قاد الحرب الباردة بين أعوام ١٩٧٥-١٩٨٩، وطلب من المسؤولين إلغاء استخدام كلمة انفراج من الخطابات الرسمية، وقضى أعوام ١٩٨٠-١٩٩٠ في الإعداد لحرب النجوم تحت رئاسة الرئيس ريغن اليمينية المتطرفة. وربما كان هو الأكثر تصلبا في الفريق الأمريكي الحاكم اليوم والأكثر تمثيلا لمصالح البنتاغون. ولا شك أن لتعيينه في مركز وزير الدفاع علاقة بالتقرير الذي كتبه في مايو ٢٠٠١ قبل أن يحتل هذا المنصب ونشر في ١١كانون الثاني ٢٠٠١ والذي دعا فيه إلى تبني مشروع

عسكرة الفضاء. فقد ركز فيه على « الهشاشة المتزايدة للولايات المتحدة أمام بيرل هاربر فضائية، واقترح في مواجهتها نشر أسلحة في الفضاء من أجل ردع أي تهديدات محتملة وعند الضرورة الدفاع عن المصالح الأمريكية ضد أي اعتداء » . ومن الغريب أن التقرير قد وصف التهديدات الممكنة بتلك التي يمكن أن تصدر عن « أشخاص مثل أسامة بن لادن الذي يمكن أن يستملك وسائل مثل الأقمار الصناعية ». (ف. غولوب، النزوع الانفرادي الأمريكي، لوموند ديبلوماتيك، تموز ٢٠٠٠).

وفي أقل من عام من حياة الحكم الأمريكي الجديد تدهور المناخ العالمي بسرعة لم يسبق لها نظير. فقد توترت العلاقات بشدة مع الصين. ودخل العالم في مناخ حرب باردة جديدة مع إقرار برنامج تطوير نظام الدرع الصاروخي ومتابعة سياسة أمنية أمريكية ضيقة من أحد أهم مظاهرها الدفاع غير المشروط عن سياسة رئيس الوزراء الإسرائيلي آرييل شارون في توسيع الاستيطان وتدمير عملية السلام الشرق أوسطية، وتحدي مشاعر العالم العربي والإسلامي والأفريقي معا في مؤتمر مناهضة العنصرية بتبني موقف حماية الاحتلال الإسرائيلي ورفض مناقشة موضوع التعويض عن العبودية. واستعداء الحليف الأوربي بإحباط مشروع اتفاقية تسعى إلى ضبط العمليات المالية في ما يسمى باللجنة الضريبية، حيث يتم تبييض الأموال غير الشرعية.

لقد بدت حكومة جورج بوش الابن بمثابة محاولة في التصعيد المبالغ فيه في مفهوم القيادة الأمريكية للعالم، مما وسمها بصورة أكبر من قبل بطابع النزوع إلى السيطرة السياسية والعسكرية بعد السيطرة الاقتصادية. وأصبحت الولايات المتحدة المحكومة من قبل رئيس يجهل العالم إلى حد كبير أكثر ميلا لفرض رأيها في تقرير كل ما يتعلق بالمصير العالمي.

كما كانت حرب الخليج التي خططت لها وقادتها الولايات المتحدة بحنكة بالغة الوسيلة التي نجحت من خلالها واشنطن في استثمار انهيار الاتحاد السوفييتي لفرض نظام القطب الواحد الذي ما كان من الممكن أن يولد إلا في العنف والدم، ولقطع الطريق على ولادة نظام متعدد الأطراف وقائم على التفاهم والتعاون الدولي، تهدد عملية نيويورك وواشنطن في ١١ أيلول ٢٠٠١ بأن تكون الإعلان عن نهاية نظام القطب الواحد وانفتاح المجال أمام تكوين نظام متعدد الأقطاب. فليس لهذه الضربة إلا مغزى واحد هو أن الولايات المتحدة مثلها مثل جميع الدول الأخرى ليست في مأمن من أي صدمة خارجية، وأن أمنها يستند أيضا على معطيات خارجية، وأن عليها كي تحافظ عليه أن تتفاهم مع غيرها وتأخذ مصالحه بالاعتبار لا أن تتصرف كصاحبة سيادة مطلقة وأبدية لا يطالها أي تهديد وتستطيع بالتالي أن تتصرف في العالم بحرية مطلقة ومن دون خوف وأن تفرض إرادتها التي تضمن لها أقصى المصالح من دون أن تخشى أي عقاب، بل أي رد. باختصار إن الولايات المتحدة قابلة للهشاشة أيضا، إنها دولة طبيعية لا استثنائية.

ولا يعني هذا تهديد مركز القيادة الأمريكية للعالم أو إلغاءها. فقد كانت واشنطن تلعب دور القيادة للمعسكر الرأسمالي الغربي في مواجهة الاتحاد السوفييتي السابق من دون أن تفرض إرادة أحادية الجانب، أو من دون نظام واحدية القطب. فكما أن من الممكن للقيادة أن تقوم على التعاون والمشاركة في اتخاذ القرار، يمكنها أن تقوم أيضا على إملاء الإرادة ورفض التشاور والحوار. وهذا هو الذي يميز بين القيادة التسلطية والديكتاتورية وبين القيادة الديمقراطية في جميع مجالات ممارسة السلطة، داخل النظام العالمي، وداخل الدولة ذاتها، وداخل المؤسسة الحزبية، بل داخل الأسرة وحدودها الضيقة المقتصرة على الأبوين والأولاد.

بيد أن زعزعة القيادة الأمريكية الأحادية للعالم لا تنتج تلقائيا نظاما متعدد الأقطاب، تماما كما أن انهيار الاتحاد السوفييتي السابق لم ينتج نظاما أحادي

القطبية من تلقاء نفسه، وكان على الولايات المتحدة أن تجهض إمكانيات نشوء نظام متعدد القطبية من خلال جر العالم أجمع إلى حرب اعتبرت في يومها عالمية، وضد خامس جيش في العالم، حتى تحقق هدفها وتحظى بالأحادية القطبية.

ولا يختلف الأمر عن ذلك اليوم. فالحرب التي أعلنتها الولايات المتحدة ضد الإرهاب وأعادت بمناسبتها بناء التحالف الدولي من حولها وترتيب الأوراق بما يمكنها من وضع نفسها من جديد في موقع قيادة العالم في هذه الحرب، لا تهدف إلى شيء آخر سوى امتصاص الضربة وإعادة تكريس نفسها كقيادة عالمية. ولذلك فهي تريد لهذه الحرب أن تكون طويلة من دون تحديد، بطول دورها القيادي الذي ستعيد رسمه وتحديده منذ الآن على أساس أنه يعني قيادة المعركة العالمية للدفاع عن الديمقراطية والحرية والسلام والعدالة في العالم وضد الإرهاب. ولم يخطئ الرئيس الأمريكي عندما وصف الحرب هذه بالصليبية. فقد كان يطمح من خلال إثارة الالتباس أو الخلط بين الإرهاب والإسلام إلى توحيد العالم الغربي والصناعي الذي لا يرى غيره متحضرا وراء الولايات المتحدة أكثر مما كان يطمح بالفعل إلى محاربة الإسلام أو العالم الإسلامي.

ولم يكن هناك أفضل من صورة تصدي أمريكا لقيادة حرب صليبية ضد الإسلام لتكريس قيادة واشنطن العالمية الجديدة وفي مقدمتها قيادة العالم الصناعي المعبأ ضد الإسلام. فعلى نتائج هذه الحرب واتساع حجمها ورهاناتها وتعبوية أهدافها يتوقف مصير إعادة تأكيد القيادة الأمريكية من حيث المضمون ومن حيث المشروعية. ولا يمكن لحرب تقتصر أهدافها على الانتقام من شعب أفغاني معدم من دون موارد ومن دون بنيات تحتية، كما لا يمكن لحرب تستهدف شخصا، مهما كانت درجة براعته في الإرهاب مثل بن لادن، أن تبرر استمرار التسليم بالقيادة لدولة أظهرت من خلال الحدث الأخير أنها مثلها مثل جميع الدول الأخرى معرضة للإرهاب وزعزعة الاستقرار ومضطرة كغيرها أيضا إلى التعاون مع الآخرين وربما التفاهم والحوار وقبول التسويات، أي تغيير سلوكها السابق كله. والواقع إن الحرب ضد الإرهاب التي هي بالأساس حرب تأكيد القيادة الأمريكية من جديد تدور منذ الحادي عشر من أيلول بين قطبين رئيسيين الولايات المتحدة المتربعة على عرش قيادة العالم، وأوربة المرشحة الوحيدة لمشاركتها في هذه القيادة. وليست الأطراف الأخرى الصغيرة إلا قوى رديفة وأدوات تستخدم من قبل الطرفين. وتريد الصين أن تبقى خارج المعركة لأنها تدرك أنه لم يحن وقت معركتها الخاصة لدخول نادي القيادة الدولية بعد، أما اليابان فهي لا تزال غير قادرة على بلورة سياسة دولية خاصة، في حين أن الفيدرالية الروسية تجد نفسها في وضع لا تطمح فيه إلى أكثر من أن ترفع إلى أعلى حد ثمن الدور الذي ستلعبه في هذه الحرب لصالح الولايات المتحدة.

وقد أوضح الأوربيون الذين أظهروا تعاطفا لا شك فيه مع الكارثة التي تعرض لها الشعب الأمريكي والضحايا الأبرياء، أن رؤيتهم للطريقة التي ينبغي الرد بها على الإرهاب الذي تعرضت له الولايات المتحدة مختلفة عن رؤية واشنطن. واتخذوا مواقف يبدو عليها الكثير من الشعور بالمسؤوليات العالمية سواء فيما يتعلق بتأكيدهم على عدم الرد بطريقة أمنية محضة، وأهمية مواجهة النزاعات الدولية التي تغذي الإرهاب والمساهمة في ايجاد حلول لها، أو فيما يتعلق برفض منطق الانتقام الأعمى وتضييق نطاق الضربة العسكرية كي لا تشمل سوى الطالبان وتجنيب الشعب الأفغاني الحرب الفاجعية. وعلى مستوى خطاب الحرب طلب الأوربيون بسرعة تغيير الشعارات ونزع فتيل الخلط بين الإرهاب والإسلام وقاموا بمبادرات سريعة من أجل تطمين جالياتهم الإسلامية والحد من احتمال تعرضها لاعتداءات عنصرية. ولا شك أن هذا الموقف الأوربي هو الذي شجع بعض الدول العربية

والإسلامية على التمسك بموقف مماثل ورفض التوقيع للولايات المتحدة على بياض بالرغم من الكلام المعسول الذي قيل لتهدئة الدبلوماسية الأمريكية.

وقد كان من نتيجة هذه المواقف التي أقل ما يقال فيها أن العالم لم يركض مغمض العينين وراء الخطة الأمريكية لمواجهة الإرهاب، بل لقد أظهرت قوى كثيرة تحفظها إن لم يكن معارضتها مبدأ الحرب ضد أفغانستان، وهي مواقف تختلف كليا عما حصل في حرب الخليج في أول التسعينات، أن رد الفعل الأمريكي الذي كان من المفروض أن يكون حسب مبادئ السيطرة الإمبراطورية قويا وشاملا وسريعا ولاعقلانيا وغير منضبط، حتى يخيف الجميع، لم يحصل. واضطرت الولايات المتحدة إلى تغيير شعارات الحرب واسمها وأهدافها. وحتى اليوم لا أحد يعرف بالضبط ما هي طبيعة الجدة في هذه الحرب باستثناء العودة إلى سياسة تغيير الحكومات ووضع حكومات جديدة أكثر قابلية للسيطرة محلها، وهي سياسة تقليدية قديمة، أو استخدام قوات خاصة لضرب بعض المواقع أو للقبض على بن لادن حيا أو ميتا كما ذكر الرئيس بوش.

ومن الواضح أن مثل هذه الحرب ليست مثيرة بما فيه الكفاية حتى تعيد للسطوة الأمريكية بريقها السابق، بل ربما لن تكون مقنعة للشعب الأمريكي وحده لتنفيس مشاعر الحزن والغضب أو لاسترجاع صدقية القيادة الأمريكية القومية والقبول بزيادة مخصصات وزارة الدفاع . وإذا انتهت الحرب من دون أن ينجح القادة الأمريكيون والأوروبيون في استخلاص الدروس السياسية الإيجابية منها، أي تجاوز النظرة التقنية والعسكرية نحو إدراك الأبعاد السياسية ومحاولة الإجابة الناجعة عليها، فليس من المستبعد أن نرى معركة الحرب ضد الإرهاب لاستعادة التفوق الأمريكي والقيادة العالمية تتحول إلى استعراضات تقنية عسكرية وأن لا تنتج شيئًا آخر سوى تعميق الشرخ الذي يفصل العالمين الإسلامي والغربي وتمهيد الأرض لنشوء أنواع أخرى من الإرهاب الدولي.

لكن ليس من المستحيل أيضا، إذا نجحت أوربا وبقية دول العالم، وللعالم العربي كذلك دور كبير في هذا بسبب ارتباطه الوثيق بما حدث، سواء فيما يتعلق بأصل الإرهابيين ومعتقداتهم أو بالمشاكل التي ربطوا عملهم بها، مساعدة الدبلوماسية الأمريكية على إدراك التعقيدات الكثيرة المحيطة بحرب الإرهاب ودفعاها (أي أوربا والعالم العربي) وسارا معها على طريق الانتقال من الشق العسكري نحو الشق السياسي الأكثر أهمية لأنه يتعلق بما بعد الحرب، أقول ليس من المستحيل في هذه الحالة أن تعيش المجموعة الدولية فرصة نادرة للخروج من نظام الأحادية القطبية، وأن تدخل بالفعل في نظام جديد لا يستطيع أي طرف أن يستفرد فيه بالقرار العالمي، أي في نظام متعدد الأقطاب قائم على المشاورات الجماعية المتعددة الأطراف لا على السيطرة والتفرد والتسيير بالقوة.

لا يعني ذلك كما ذكرت بالضرورة تراجعا في قدرات الولايات المتحدة الاقتصادية والاستراتيجية والتقنية والعلمية والإيديولوجية، وبالتالي للدور الكبير الذي ستظل الولايات المتحدة تلعبه، وينبغي أن تظل تلعبه في العالم وفي بلورة السياسات العالمية وحل المشاكل الدولية.

إن ما يعنيه هو تغيير في طبيعة ممارسة هذا الدور، أي تغييرا في مفهوم القيادة يخرجنا من القيادة بفرض الرأي وإملاء الإرادة على الجميع إلى مفهوم القيادة من خلال الحوار والتفاهم والتعاون على برنامج للعمل المشترك على صعيد السياسة الدولية وفيما يتعلق بالمشاكل العامة التي تخص البشرية جمعاء. وفي مقدمة ذلك تحديد جدول أعمال هذه السياسة على ضوء المسائل الملحة بالفعل للمجتمعات جميعا وللإنسانية معتبرة إياه وحدة واحدة لا جعله مطابقا لجدول أعمال الحكومة الأمريكية أو المصالح القومية الأمريكية.

وفي هذه الحالة لا تكون أرواح الضحايا التي زهقت

في عملية ١١ أيلول وتلك التي زهقت في حرب أفغانستان التي تبعتها قد ذهبت سدى، ولكنها عملت على إحياء القيم الإنسانية في السياسة الأمريكية التي تستطيع بسبب ما تملكه من إمكانيات استثنائية في جميع المجالات أن تكون عاملا رئيسيا في التوازن الدولي كما يمكن أن تكون عاملا رئيسيا في زعزعة الاستقرار العالمي. وليس من المؤكد أن نزع الطابع الإمبراطوري اليميني عن السياسة الأمريكية يهدد دورها العالمي. بل إن من المؤكد أن الولايات المتحدة الأمريكية ستلعب دورا أكثر تأثيرا في العالم عندما تتخلص من تصرفاتها الإمبراطورية وتتخلى عن نزعاتها الانفرادية والهيمنة المبالغ بها. فبالرغم من أن الحكومات الديمقراطية تترك للجميع فرصة التعبير عن الرأي والمشاركة في صنع القرار إلا أن كلمتها وسياستها تزيد نفوذا وتأثيرا في مجتمعاتها عن كلمة وسياسات الحكومات المستبدة التي تفرض بالقوة بالرغم من مظاهر الخضوع الكاذب والحقيقي الذي تنتجه هذه القوة.

٤- الإرهاب العربي ووسائل القضاء عليه

ليس الإرهاب سمة لأي ثقافة أو دين، وليس له علاقة حتى بالتعصب الذي يشرع اليوم كمصدر للإرهاب. ومن الممكن من دون اللجوء إلى الإسلام والتعصب تفسيره. فهو ينبع في نظري في الشرق الأوسط من ثلاث مصادر رئيسية لو وجدت في أي مكان لكان ذلك كافيا لظهور العنف والإرهاب.

الأول هو وجود نزاعات متعفنة، وبعضها منذ قرن، من دون حل، وإن لم يكن للولايات المتحدة الأمريكية دور في إيجادها، فلها دور أكيد، وهي قوة عالمية قائدة، مسؤولة في عدم السعي لإيجاد حل عادل لها. ومن هذه المسائل المسألة الفلسطينية التي تشكل اليوم جرحا نازفا في المجتمعات العربية. ولا تكف أجهزة التلفزة عن بث صور القتلى بالعشرات كل يوم ومناظر الجنازات اليومية.

ومنها أيضا حصار العراق الذي كلف حتى اليوم، حسب منظمة الصحة العالمية، مليونا ونصف المليون وفاة منها نصف مليون من الأطفال بسبب تدهور الشروط الصحية ونقص الأدوية الضرورية.

ومنها ثالثا وجود القوات الأمريكية في الخليج، والطريقة التي فكرت أن ترسخ بها الولايات المتحدة سيطرتها على منابع النفط والتي تثير حساسية المنافسين الأوربيين وتستفز مشاعر المتدينين العرب والمسلمين الذين يعتقدون أن هناك تدنيسا للأماكن والأراضي المقدسة.

والمصدر الثاني هو الديكتاتوريات العربية التي تعتمد مباشرة وبشكل علني على دعم الغرب وحمايته و التي وضعت نفسها خارج أي أفق التغيير أو التحديث. وتمارس هذه الديكتاتوريات سياسات قائمة أساسا على إرهاب الشعب وتخويفه وضرب البريء حتى يخاف الناشط السياسي، ولا يهمها أن تقتل الناس بعشرات الآلاف إذا شعرت أن هناك تهديدا حقيقيا لحكمها.

والمصدر الثالث هو حالة الفقر والتهميش والتقهقر الاقتصادي والاجتماعي التي تعرفها المجتمعات العربية. فقد ارتفعت نسبة الفقراء فيها من ٦ بالمئة في السبعينات إلى أكثر من ٢٧ بالمئة في الألفين، وفي بعض البلاد إلى أكثر من ٦٠ بالمئة. ولا يتجاوز حجم الاستثمارات الأجنبية في المنطقة العربية ١ بالمئة من مجموع الاستثمارات الخارجية أي أقل بكثير من حجم تلك الاستثمارات في كل مناطق العالم الأخرى، حوالي عشرة بالمئة في أوربة الشرقية و٢٦ بالمئة في أمريكا اللاتينية و٥٦ بالمئة في جنوب شرق آسيا.

إن الإفقار المستمر والقهر المتزايد والنزاعات الوطنية المتفاقمة من دون حل تشكل مصادر ضغط هائل على شعوب فقدت أو هي في طريقها لأن تفقد الحد الأدنى من الحياة القانونية والمدنية والسياسية والاقتصادية الطبيعية والعادية وتدخل في مناخ من

العنف الموجه نحو الذات مثلما هو موجه نحو الخارج. وتتعارض هذه الضغوط الاستثنائية الوطنية والاجتماعية والسياسية بقوة مع جمود النظم والنخب الحاكمة وتخلفها وعدم شعورها بالمسؤولية، وتدفع قسما من الرأي العام الأكثر حساسية وتطرفا إلى اللجوء إلى الحلول العنيفة والإرهابية التي يأمل من خلالها هز الدول المسؤولة أو نقل زعزعة الاستقرار إليها. وهذه هي الأوجه الرئيسية للأزمة العميقة والتاريخية التي يعيشها الشرق الأوسط والتي تفسر التطور المتزايد للإرهاب والأعمال الإرهابية فيها منذ ثلاثة عقود.

ويشبه وضع العالم العربي المشرقي اليوم الوضع الذي كانت تعيشه منطقة أمريكا اللاتينية بعد الحرب العالمية الثانية. فقد جعلت السيطرة الخارجية والإفقار والتفاوت الاجتماعي وتكالب النخب الاجتماعية الحاكمة على السلطة باستخدام وسائل ديكتاتورية ودعم هذه النخب من قبل الولايات المتحدة ضد الرأي العام اللاتيني جعلت من أمريكا اللاتينية الموطن الرئيسي للإرهاب العالمي الموجه لواشنطن بالذات خلال عدة عقود. وقد تتلمذ العرب منذ السبعينات على أمريكا اللاتينية هذه وتعلموا منها أساليب الاغتيال والعنف وحرب العصابات وحروب المدن وترجموا مختلف كتبها في حرب العصابات وحرب المدن. ولم يتوقف نمو العنف والإرهاب في أمريكا اللاتينية إلا منذ عقد أو أكثر قليلا وبموازاة نجاح هذه القارة في تجاوز نزاعاتها الداخلية وتحرير نفسها من التبعية المطلقة للولايات المتحدة، وأخذها بمناهج الحكم الديمقراطي واعتمادها سياسات تنموية جديدة أخرجتها من دائرة الفقر والهامشية.

وفي البلاد العربية، يحتاج الخروج من الأزمة المثلثة التي تضرب العديد من مجتمعاتها، أعني الفقر والاستبداد والنزاعات التاريخية المستديمة مبادرة دولية حكيمة قائمة على مساعدة هذه البلدان على الخروج من العزلة والهامشية الاقتصادية وبضخ رساميل جديدة فيها تمكنها من امتصاص الفقر وتخفيض نسبة البطالة وفتح آفاق حقيقية للأجيال الجديدة المعدومة الأمل اليوم.

كما يستدعي الخروج من الأزمة القيام بجهود بناءة في سبيل التقريب بين وجهات نظر الحكومات والمعارضة السياسية والاجتماعية وفتح آفاق التعاون والتفاهم فيما بينها على أساس عقد وطني يضمن الحد الأدنى من الحقوق المدنية والسياسية ويلغي التفرد بالسلطة واغتيال الحياة السياسية واستخدام القمع والتعذيب والاعتقال التعسفي، ويؤكد فصل السلطات وسيادة القانون واعتماد الانتخابات الحرة كطريق وحيد لتداول السلطة. كما يستدعي أخيرا التصدي بشجاعة وقوة للنزاعات الإقليمية والوطنية المتفسخة التي سممت الحياة السياسية في المنطقة وتكاد تسمم الحياة الدبلوماسية الدولية ذاتها، وفي مقدمها النزاع العربي الإسرائيلي والفلسطيني الإسرائيلي، والنزاع العراقي الأمريكي، والمقاطعة المؤذية أو الحصار الفعلي المفروض بصورة رسمية أو ضمنية على العديد من الدول العربية.

بذلك يمكن للشرق الأوسط أن يخرج من أزمته التاريخية ويندرج في دائرة الحضارة العصرية ويتمثل قيمها وتقاليدها أيضا، وينبذ أساليب العنف وردود الأفعال العشوائية. فلا يمكن القضاء على العنف الموجه أو الذي يمكن أن يوجه نحو الخارج من دون إلغاء العنف كوسيلة للحكم والممارسة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية الذي يقوم عليها النظام الداخلي القائم. ومن الصعب على الإنسان المحروم من التنظيم السياسي والنقابي ومن التظاهر ومن الإضراب ومن التعبير عن الرأي في الصحافة والإعلام، أي من استخدام أي وسيلة سلمية وسياسية للدفاع عن نفسه وضمان حقوقه الدنيا، أن يتمثل معنى الحياة القانونية. كما أنه من الصعب على الإنسان الذي يعيش في ظل أنظمة تعسفية ولا إنسانية ولم يعرف معنى الشرعية الوطنية أن يفهم معنى الشرعية

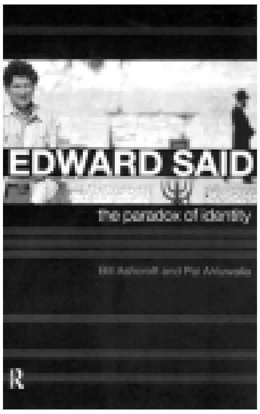
الدولية. إن تحطيم شبكات التنظيم العسكري والتمويل المادي لحركات العنف يشكل من دون شك خطوة أولى وأساسية. لكن تنظيمات وشبكات تمويل وتجييش كثيرة ستظهر لا محالة في المستقبل مالم تتجاوز حرب مكافحة الإرهاب الجوانب التقنية، وتعمل على تغيير التربة التي يعشش فيها العنف وتشكل الحاضنة الحقيقية لكل بذور الإرهاب. وهذه التربة ليست شيئا آخر سوى الأزمة الشاملة التي قادت إليها النزاعات المتعفنة والديكتاتورية التعسفية المقيتة والبليدة والأبوية المتخلفة وحالة التقهقر الاقتصادي والاجتماعي في المنطقة العربية. لا بل إن مصير هذه الخطوة وقسطها من النجاح أو الفشل يتوقف على الدروس السياسية التي سوف تستخلصها الدول الكبرى منها، أعني على النتائج السياسية التي ستفضي إليها الحرب العسكرية في أفغانستان وفي العالم العربي معا.

وكما أن من الممكن للولايات المتحدة وحلفائها الخروج من هذه الحرب بنتيجة خاطئة هي ضرورة تعزيز تهميش العالم العربي وفرض الوصاية والحماية عليه، ورفع الجدران التي تفصله عن العالم وتدعيم أنظمة القهر والاستبداد والعنف الأعمى الممارس فيه، وترك النزاعات الإقليمية والوطنية تفتك به وتشل إرادته، من الممكن لها أيضا، وهو ما نأمل به، أن تخرج باستنتاجات مناقضة تقوم على فهم ضرورة فك عزلة العالم العربي وهامشيته والسعي إلى دمجه بعالم عصره، وإخراجه من حالة الإحباط واليأس التي تقوده إليها سياسات نخب ديكتاتورية محلية ومصالح عالمية قائمة على ضمان الاستقرار الشكلي من دون مراعاة لأي مبادئ أو قيم سياسية أو ثقافية أو اجتماعية ولأي معايير قانونية. فبقدر ما سيدفع الموقف الأول إلى تفاقم أزمة العالم العربي وإحباطه سوف يزيد من احتمالات النمو المتجدد لحركات العنف والإرهاب التي يصعب السيطرة عليها. وبالعكس، بقدر ما يؤدي الموقف الإيجابي الثاني إلى إخراج العالم العربي من أزمته التاريخية ويفتح آفاق التحولات الديمقراطية فيه، يعزز من احتمال نمو قيم الحرية والمساواة والعدالة والإنسانية ويهمش مجموعات الإرهاب ويعزلها ويجعل من نشاطاتها نشاطات غير منتجة وغير قادرة على تأمين أي تعاطف معها، أي يجفف الينابيع التي تستقي منها ويجعلها تذبل وتختفي من تلقاء نفسها.

وحتى يكون من الممكن السير في طريق التعاون الإيجابي مع العالم العربي للخروج من الأزمة ينبغي التخلي النهائي عن الأطروحة التي سادت في العقدين الماضيين لدى أوساط المثقفين والمسؤولين الغربيين التي تعتقد أن هناك عداءا تاريخيا وعميقا بين العالمين الإسلامي والغربي، وأن أصل هذا العداء هو رفض الإسلام للآخر ورفضه للحضارة الحديثة، وتمسكه بنماذج حضارته التقليدية. فمثل هذه الأطروحة تجعل من الحرب ضد العالم العربي والإسلامي حتمية تاريخية ومن ضرب الحصار على هذا العالم العربي وسيلة وقائية لتفادي ضرره. وبالعكس، إن الإيمان بأن هناك وسيلة لدرء الحرب والإرهاب، والسعي العملي لتحقيق ذلك يستدعيان مقاربة أخرى، أقل ذاتية وتحاملا، مفادها أن العنف والإرهاب ليسا مرتبطين حتما بأي ثقافة أو ديانة أو جماعة وطنية أو قومية، ولكنهما ثمرتا شروط استثنائية في حياة الجماعات ووسيلة سلبية وانتحارية للرد عليها، يمكن أن تصيب العديد من الأمم بصرف النظر عن ثقافتها ودينها، وأن مساعدة هذه الأمم على الخروج من هذه الظروف السيئة والاستثنائية هو أفضل طريق لتقريبها من معايير الحياة الدولية وللتخلص من مخاطر العنف الذي يولده انغماسها من دون أمل في الخلاص في أزمتها التاريخية. ■

باريس نوفمبر ٢٠٠١م

عن فلسطين ومفارقة الهوية



إدوارد سعيد في كتاب جديد يقرأ أفكاره الأساسية في النقد والسياسة

فخـــري صالـــح *

عادة ما ترتكز الدراسات المكتوبة عن إنجاز إدوارد سعيد الفكري والنقدي على إسهامه الفذ في تعرية الخطاب الاستشراقي والكشف عن التمثيلات العرقية، والمركزية الغربية، التي تتحكم في هذا الخطاب ونسله من حقول البحث التي تعنى بدراسة الشرق والعالم الثالث . ولم تلتفت معظم الكتب التي صدرت عن إدوارد سعيد إلى إسهامه الأساسي في حقل النظرية الأدبية ، أو كتاباته الغزيرة في الصحافة حول فلسطين ومركزيتها في تجربته الثقافية ومنجزه المعرفي .

كتاب الباحثين الاستراليين بيل أشكروفت وبال أهلوواليا « إدوارد سعيد : مفارقة الهوية »
❖ (Edward Said : the Paradox of Identity , Routledge) ، ١٩٩٩ يملأ الفراغ الذي تركته الأبحاث والدراسات التي تناولت سيرة سعيد وفكره النقدي لافتاً الانتباه إلى مسألة تشكيل الهوية، وتأثيراتها الشديدة الأهمية على عمل إدوارد سعيد .

ويربط الباحث كفاح سعيد العنيد لتعريف هويته وتركيز أبحاثه ودراساته حول الخطاب الكولونيالي والقوى الاستعمارية ، وشجبه الدائم لأشكال الاضطهاد السياسي والثقافي ، واهتمامه بالشروط المادية لعمليتي التفكير والكتابة ، وعدم رضاه عن النماذج السائدة في حقل النظرية الأدبية والثقافية ؛ يربطان ذلك كله بفلسطينية سعيد والعناصر التي أسهمت في تشكيل هويته السياسية والثقافية المركبة.

تشكل فلسطين محوراً يدور حوله معظم إنجاز إدوارد سعيد المعرفي ، وكما يثير آشكروفت وأهلوواليا فإن إحساس المفكر الفلسطيني بالفقدان الذي يولده المنفى يصنع تلك المسافة الخلاقة التي يفترض أن توجد بين المثقف الجماهيري وموضوع بحثه ؛ إن الاقتلاع يجعل الصوت أكثر صفاء وحدّة ويحرره كذلك

* كاتب وناقد من الأردن، له عدد من الكتب النقدية في مجال الشعر والرواية.

(ص ١١٤) . لقد أنجز سعيد عدداً كبيراً من الدراسات والأبحاث والمقالات حول فلسطين (« المسألة الفلسطينية » (١٩٧٩)، « بعد السماء الأخيرة » (١٩٨٦)، « لوم الضحايا » (١٩٨٨) ، « سياسات السلب » (١٩٩٤) ، إلخ) لكن فلسطين ليست مجرد موضوع في قائمة اهتمامات سعيد المعرفية ، فهي متخلل أساسي لكل كتبه ودراساته ، كما أنها تبدو في الخلفية من مشروعه الكبير حول « الاستشراق » تلهمه وتدفعه إلى الكشف عن أشكال تمثيل الغرب والإسلام. وما يصدق على العرب والمسلمين في الفكر الغربي يصدق تماماً على الفلسطينيين لكونهم جزءاً من هذين العالمين ، ولأن سعيد مؤمن أن « تمثيلات الإسلام هي جزء مهم من المسألة الفلسطينية إذ إن هذه التمثيلات تستخدم لإسكات الفلسطينيين ، الذين يدين معظمهم بالإسلام . ومن وجهة نظر سعيد فإن على العالم أن يسمح للفلسطينيين بالكلام ». (ص: ١٢٤). إن « الاستشراق » وكذلك « الثقافة والإمبريالية » مصممان للكشف عن أشكال التغطية الغربية للشرق والعالم الثالث والعرب والإسلام ، ومن ثمّ الفلسطينيين . يقول سعيد في تقديمه لطبعة بنغوين من كتاب « الاستشراق»: " إن شبكة المشاعر العرقية ، والصور النمطية والإمبريالية السياسية والأيديولوجيا التي تحط من قدر الآخرين، التي تحيط بالعربي أو المسلم شديدة الإحكام والسيطرة . وبين حبال هذه الشبكة يعاين كل فلسطيني قدره المتفرد وعقابه المحتوم (...) إن علاقة المعرفة والسلطة التي تقوم بصناعة « الشرقي » وتعمل على حجبه ككائن بشري ليست ، من ثمّ ، مجرد مسألة أكاديمية خالصة بالنسبة لي . " (الاستشراق ، طبعة بنغوين ، ١٩٩٥ ، ص: ٢٧). يعلق آشكروفت وأهلوواليا على كلام سعيد قائلين: « أن الاستشراق » (...) هو ثمرة قدر متفرد وعقاب محتوم خاص بسعيد . ففي هذا الكتاب يقوم عربي فلسطيني يعيش في أمريكا باستخدام الأساليب والتقنيات التي يوفرها له موقعه المهني ليتفحص الطرق التي تسلكها الهيمنة الثقافية للحفاظ على استمرارها . (ص: ٦١). من هنا يبدو عمل إدوارد سعيد ، المتعدد المنشغل بقراءة حقول معرفية متباعدة ملتماً حول بؤرة محددة هي فلسطين التي تدفعه إلى الكشف عن التمثيلات السلبية للآخر السائد في الغرب لكي يستطيع في النهاية تحرير الصوت الفلسطيني من صمته والحصول على « إذن بالكلام » كما يشير في عنوان مقالة نشرها في لندن ريفيو أوف بوكس عام ١٩٨٤ .

إضافة إلى اهتمام سعيد بالكشف عن اتجاهات تمثيل الآخر في الثقافة الغربية فإن إحساسه العنيف بالاقتلاع، ومعرفته بما يولده المنفى من طاقة خلاقة فاعلة، وربطه الدائم بين النصية والعالم ، تمثل اتجاهات أساسية في فكره النظري وتشرح الطبيعة الضدية التي تتخذها علاقة منجزه النقدي بتيارات ما بعد البنيوية. فعلى الرغم من كونه أول من قدم للجمهور الأكاديمي الأمريكي تيارات ما بعد البنيوية الفرنسية في بداية السبعينات، في عدد من المقالات التي نشرها في ذلك الحين وفي كتابه « بدايات » (١٩٧٥) ، إلا أن غياب أية نظرية أساسية، أو حتى رغبة في الفعل السياسي ، في فكر ما بعد البنيويين جعلت سعيد يقف موقفاً ضدياً من تلك التيارات .

يشير آشكروفت وأهلوواليا إلى أن الأسباب الفعلية التي تقف وراء موقف سعيد من تيارات النظرية الأدبية المعاصرة السائدة متصلة بمركزية فلسطين في عمله ، فهي « تدفعه (...) إلى إعادة التفكير بنظريته الأدبية، وراهنية هذه النظرية ، وواقعها المادي والسياسي ، وموضعها من العالم ، وقدرتها على تشكيل (...) هويته بحيث تكون فلسطين على الدوام تذكيراً بموضع النصوص من العالم » . (ص: ٥) ويرد الباحثان على الأصوات التي تشكلت في هوية سعيد أن التزام المفكر الفلسطيني تجاه قضية شعبه هو نوع من الاختيار الذاتي بغض النظر عن موقع سعيد في المؤسسة الأكاديمية الأمريكية أو كونه يحمل الجنسية الأمريكية، أو حضوره البارز في الصحافة والإعلام

الغربيين . ولعل تشديده على أن إحساسه بالمنفى واقعي ، أكثر من كونه مجازياً ، نابع من شعوره الفعلي بالاقتلاع من الجغرافيا ، مما ولّد لديه نوعاً من الإيمان بأن المنفى يجعل المرء قادراً على تطوير موقفه السياسي والثقافي المعارض . وهو ما يقوده إلى اختيار وظيفة المثقف العام ، الراغب في الوصول إلى أوسع شريحة من القراء والمشاهدين ، عبر نبذ الطابع التخصصي للعمل الثقافي والتصرف كهاو قادر على إعلان « رفضه الآراء المتصلبة ، ورطانة » المثقفين المتخصصين (ص : ٢٧) ، ومن ثمّ الإقدام على تمزيق العلاقة الشريرة بين المعرفة والسلطة .

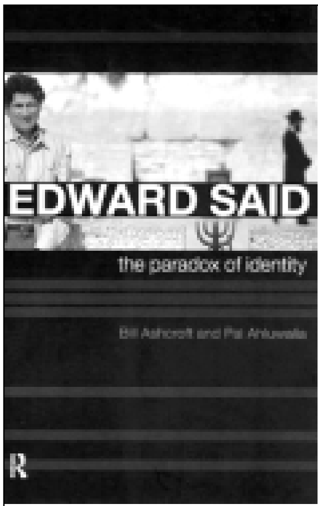
ثمة فكرة مركزية في عمل إدوارد سعيد تتصل بعلاقة النصوص بشروطها المكانية والزمانية ، وهي متصلة في الآن نفسه بتصوره لعمل المثقف ووظيفة النقد نفسه . ويصك صاحب « الاستشراق » اصطلاحاً يقترح لوصف هذه العلاقة وهو « الدنيوية »، وحسب سعيد فإن على الناقد أن يحرر نفسه من مصيدة التخصص ويركز في نقده على رؤية حركة النص ضمن شروطه الزمانية وشبكة علاقاته السياسية - الاجتماعية المعقدة ، وهو يرى أن المنجز الأساسي لدراسات ما بعد الاستعمار يتمثل في تشديدها على العناصر « المحلية ، والإقليمية ، والعارض غير المتوقع » معاً ، أي على المحلي والكوني في آن (ص : ٣٢) . ويمكن ربط هذا الالتفات إلى حقل من الدراسات كان سعيد واحداً من الملهمين الأساسيين له بطبيعة تصوره لمعنى القراءة النقدية إذ إن ترداده الوسواسي لهذه الكلمة (الدنيوية) يقوده على الدوام إلى التمييز بين ما يسميه « النقد الدنيوي» و « النقد الديني » وهما نمطان من القراءة النقدية يركز الأول منهما على الواقع السياسي للمجتمع الذي تنتج فيه النصوص وعلى علاقة النقد بالعالم ، بكل ما يتضمنه هذا العالم من عناصر انتساب غير أدبية تتجاوز التقاليد والنصوص الأدبية المكرسة، فيما يرهن النمط الثاني من القراءة نفسه للآفاق الضيقة للتخصص واليقين المفرط والرؤية التقليدية المتصلبة.

يستنتج آشكروفت وأهلووااليا ، في ضوء ما سبق ، أن " عمل سعيد يمثل بصورة مفارقة عمل الناقد الهاوي ، إذ إن مجال عمله النقدي يضم كل شيء : النظرية الأدبية والنقد النصي ، والتاريخ ، وتحليل الخطاب ، وعلم الاجتماع ، ونقد الموسيقى ، والأنثروبولوجيا . " (ص : ٤٨) لكن الشيء المستغرب هو أن ينجز ناقد هاو وعملاً بحثياً مؤثراً بضخامة « الاستشراق » . لقد وصف المستشرق الشهير برنارد لويس أطروحة كتاب « الاستشراق » بأنها « زائفة » وأن زيفها يصل حدود « العبث » ، وقال إن كتاب سعيد « يفتقد أي شكل من أشكال المعرفة التي يقدمها الباحثون والمتخصصون في عملهم » (ص : ٧٦) . إن ما يفصل عمل سعيد عما يقترحه برنارد لويس ، وغيره من الباحثين الأكاديميين الغارقين في تخصصاتهم وتقاليد هذه التخصصات ، هو ، كما يشير الكاتبان ، رغبة سعيد في الانعتاق من أسوار التخصص ، والانطلاق في مهمات بحثية يحقق من خلال انتسابه للعالم وشروطه الدنيوية الملموسة . وهو ما يعكس انشغاله العميق بدور المثقف ووظيفته في المجتمع ، وينسجم تماماً مع ما يقدمه من تحليل ثقافي للظواهر التي يدرسها والتي تشمل علاقة المعرفة بالسلطة ، والنص وعلاقته بسياقه، والتاريخين الثقافي والسياسي ، وعلاقة الطاقة الخلاقة للأفراد بالأنماط الثقافية التي تؤثر في عملهم ،إلخ تلك الحقول البحثية التي يغزوها عقل إدوارد سعيد ومعرفته العابرة للتخصصات . يشكل عمل سعيد إذاً رداً على اتهامات برنارد لويس ، ومحاولته الحط من قيمة سعيد الفكرية والأكاديمية ، كما تكشف اجتهاداته في حقول عديدة من البحث والدراسة اختلاف نظرته إلى المثقف وأدواره الاجتماعية والسياسية عن تلك النظرة التقليدية الجامدة التي تسجنه في حقل التخصص الدقيق وتعامله كـ « خبير » و « تقني » يبيع معرفته لمن يدفع أكثر . وقد هاجم سعيد هذا النوع من أنواع « المثقفين » في كثير مما كتبه ، وخصص فصلاً من كتابه « صور المثقف » (١٩٩٤)

للتمييز بين المثقف التقني والمثقف العمومي الذي يخدم قضية ويعمل على قول « الحقيقة للسلطة » مهما كلفه ذلك من ثمن . وينبغي أن نشير في هذا السياق إلى أن سعيد نفسه هو نموذج بارز وممثل وملهم لذلك النوع من المثقفين العموميين الذين يقدرهم ويلهج بذكرهم في كتاباته ، من أمثال فرانز فانون وإيميه سيزير . لكن ما هي وظيفة المثقف ، كما يراها إدوارد سعيد في عمله ؟ تتمثل وظيفة المثقف في ضرورة إنتاج نوع من المعرفة لا يتخذ طابع الإكراه والقسر (ص : ١٣١)، معرفة متحررة من تلك العلاقة المريضة بين السلطة والمعرفة، كما أن على المثقفين أن يتخذوا من الهامش مكاناً لانطلاقهم ، ويتماهوا مع دور المنفيين ، ما يسمح لهم بتحدي مجتمعاتهم وإعادة تشكيلها (ص : ١٤٥). ويدعو سعيد المثقفين ، انطلاقاً من النظرة السابقة ، إلى أن يتوجهوا إلى العموم، إلى الجماهير العامة ، فليس هناك ما « يدعى بالمثقف الخصوصي » ، فلقب « مثقف » لا يطلق إلا على الأفراد الذين « يضطلعون بمهمة في فن تمثيل الآخرين » كما يقول سعيد في « صور المثقف » . في السياق نفسه يورد آشكروفت وأهلوواليا تمييز سعيد ، في مقالة نشرها عام ١٩٩١ في عنوان « الهوية، السلطة، الحرية : صاحب السلطان والرحالة » ، بين ذلك النموذج من المثقفين التقليديين الذين يدافعون عن الأرض والحدود ونموذج المثقفين المرتحلين العابرين للحدود والقادرين على نبذ المواقع والمواقف الثابتة على الدوام (ص: ١٣٦).بالمعنى السابق فإن إدوارد سعيد يقترب كثيراً من النموذج الغرامشي للمثقف العضوي رغم أنه يشير بإعجاب في « صور المثقف » إلى نموذج المثقف الذي يقدمه جوليان بندا في كتابه « خيانة المثقفين » حيث يشدد المفكر الفرنسي على دور المثقف الرافض القادر على قول الحقيقة للسلطة . يقول سعيد ، متمثلاً بعض أفكار بندا : إن على المثقف أن " يطرح على الناس الأسئلة المربكة المعقدة ، وأن يواجه الأفكار التقليدية والعقائدية الجامدة (لا أن ينتج هذه الأفكار ويمارس تلك العقائد) ، أن يكون شخصاً لا تستطيع الحكومات أو الشركات اختياره والتعاون معه بسهولة ، شخصاً تكون علة وجوده هي تمثيل الناس المنسيين والقضايا التي تم إهمالها بصورة متكررة أو أنها كنست وخبئت تحت البساط . إن المثقف يقوم بهذا الدور استناداً إلى مبادئ كلية شاملة : إذ من حق البشر أن يعاملوا ، فيما يتعلق بالحرية والعدل ، استناداً إلى معايير سلوكية لائقة من قبل القوى العالمية أو القومية ، وأنه ينبغي إثبات الانتهاكات ، المتعمدة أو غير المتعمدة ، لهذه المعايير ومحاربتها بشجاعة . " (صور المثقف ، ص : ٩). إن سعيد لا يؤيد تحليل بندا الميتافيزيقي لدور المثقفين الذين يعدهم المفكر الفرنسي « جماعة صغيرة جداً من الملوك – الفلاسفة الموهوبين المتفوقين الذين يتمتعون بالأخلاق العالية ويمثلون، من ثم، ضمير البشرية ». لكنه رغم ذلك مأخوذ بالصورة الجذابة للمثقف الرافض لأية سلطة دنيوية ، المثقف الشجاع بصورة مدهشة والقادر على قول الحقيقة للسلطة. في ضوء هذا الانسحار بالشجاعة الأخلاقية العالية لجوليان بندا يبد تحليل سعيد لواقع المثقف في العالم المعاصر عودة إلى المفهوم السارتري للمثقف الملتزم، خصوصاً أن الحضارة المعاصرة تشجع المثقف على التحول إلى مجرد متخصص يسجن نفسه داخل حقل تخصصه مبتعداً تمام الابتعاد عما يجري حوله من أحداث وما يرتكب من جرائم وفظائع بحق البشر أفراداً وجماعات. إن وحش التخصص والاحتراف، والتكسب من الهيمنة ، هو ما ينبه سعيد إلى خطره الذي يتهدد المثقفين في العالم المعاصر. وهو الأمر الذي يجعله ينادي بتحول المثقف إلى شخص هاو في حقل الثقافة لا تجتذبه إغراءات السلطة السياسية والشركات الكبرى التي تدعوه للعمل لمصلحتها ورهن نتائج عمله برغباتها وأهدافها التي قد تمثل أضراراً كبيرة تلحق بالأفراد أو بمجموعات معينة من البشر.■

❖ صدر الكتاب نفسه بطبعة ثانية في آذار ٢٠٠١ في عنوان « إدوارد سعيد » وذلك ضمن سلسلة Routledge Critical Thinkers .

وقفة مع كتاب



منذر عياشي *

١- قيمة الكتاب

كتاب ليس كمثله كتاب: منهجاً، وفكرة، وحسن بيان. ولقد فضلت، على غير مألوف العادة، أن أتقدم بين يدي القارئ بتقريظي هذا بسبب ما بلغه هذا الكتاب في النفس من تأثير، وفي العقل من ظهور، حتى صار عندي في حضوره لا يدانيه حضور، ولا ينافسه حضور.

والكتاب الذي أتحدث عنه، أو الذي أعلن عنه بالأحرى بإرهاصة سريعة، هو « علم الكلام والنظرية البلاغية عند العرب » لمؤلفه السيد الدكتور محمد النويري (نشر كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، تونس، ٢٠٠١). وقد كان في الأصل رسالة دكتوراه أشرف عليها الصديق « سي » حمادي صمود.

أما لماذا قلت فيه إنه « كتاب ليس كمثله كتاب »، فذلك عندي يعود إلى أسباب، ذِكْرُ بعضها يكفي لكي يجعلنا ندرك سر هذه الفرادة.

فالكتب الدارسة في مثل هذه المواضيع، أقصد تلك التي تدور في فلك النص القرآني، أو التي تكون بسببه، هي كتب ربما ينفرد كل واحد منها بميدان مما يشير إليه عنوان هذا الكتاب. فهناك كتب تنفرد ميادين الدرس فيها بـ «النظرية البلاغية » عند العرب. ولكن هذا الكتاب شيء آخر يتجاوزها إذ يجمع أطراف العلمين معاً. ومع أن هناك كتباً، عناوينها تشي – ولا داعي لذكرها مخافة أن يجرح أصحابها – بأن هذا

* ناقد سوري،أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين، صدر له عدد من الكتب المؤلفة، والكتب المترجمة عن الفرنسية في مجال الدراسات اللسانية والنظريات الأدبية.

الكتاب يقع في أهدابها، بل في العين من مواضيعها، إلا أنه مع ذلك يبزها جميعاً إحكاماً، ومعالجة، ونفاذاً إلى درجة يعد معها ندرة في بابه، وفرادة في نظمه، وواحداً في تصنيفه، وأما لماذا كان كذلك، فلأنه قد أمكنه أن يجمع بين العلمين جمعاً على غير سبيل التجاور، فكانا معاً بآن رباطَ بينهما، فبدا كل واحد منهما، من خلال هذا الكتاب، وكأنه طرف في جدلية واحدة وشرط الآخر في وجوده، حتى لكأن « علم الكلام » لا يصح وجوداً من غير « النظرية البلاغية » عند العرب، ولا « النظرية البلاغية » عند العرب تصح وجوداً من غير «علم الكلام». وهذه، فيما أحسب، لا تعزى إلى فرادة في التأليف فقط، ولكنها أيضاً، وفي الوقت نفسه، تعزى إلى فرادة كينونة الفهم الذي يؤسس لإبداع العلوم، والنظر الذي يؤسس لعمل العلوم، والفكر الذي يتسع لتجاوزها وإعادة إنتاجها أكثر نماء، ودقة، وتطوراً. ثم إن هذه أمور التقطها، واضع هذا الكتاب ومؤلفه، عند العرب أيضاً. وهذا أمر يثمن غالباً، ويحسب له حين تنصب موازين العلم والمعرفة لتعرف بها مراقي الأمم في سلم الحضارات.

٢- إشكالية الكتاب

إن الإشكالية التي يطرحها هذا الكتاب ذات طبيعتين: علمية وفلسفية. ولذا، فإنها تبدو فيه مفتوحة، ولم يكن ذلك كذلك إلا لأنها تقبل أن تتحول مع معطيات العلم، من جهة، بما يؤسس فلسفة له، تدعمه بإطار إيديولوجي، وتغذيه بأطروحات جديدة، وتجعله يرتاد آفاقاً بعيدة وأغواراً عميقة في ميدان بحثه. كما إنها تقبل أن تتحول مع معطيات المعرفة، من جهة أخرى، بما يؤسس علماً للفلسفة يدعمها بالحقائق التي يقف عليها، ويرفدها بكشوفات جديدة تتطور بها وتتغير على أساسها. ولقد وجدنا أن هذا الكتاب، منذ مقدمته، يضع نفسه في قلب الإشكالية الخاصة به، والتي يفصح عنها بمنهج جدلي يقابل بين الأطروحات على سبيل التضاد تارة، وعلى سبيل الحوار والتكامل تارة أخرى. وإنه ليشير في كل ذلك إلى جملة من القضايا التي تثار في سياق إيديولوجي، ولكنه يشير إليها أيضاً بوصفها قضايا علمية في الوقت نفسه. ولقد يدفع بنا هذا قدماً، نحو مزيد من المعرفة نتمكن من خلالها أن نفك سر العلاقة التي يقيمها العقل الإسلامي بينه وبين العلوم عامة من جهة، وبينه وبين علمي الكلام والبلاغة من جهة أخرى. ولقد نستطيع أن نقف وقفتين تفسيريتين بياناً لهذا الأمر وإيضاحاً لهذا التوجه:

أما الأولى، فيتجلى العقل الإسلامي فيها بوضع إطار منطقي لتعالق العلوم وتضايفها وتواشجها، أي لإنشاء علاقة متبادلة بينها، ودعمها برباط سببي يعكس التناسب في وجودها معاً زماناً وحيزاً، والمؤلف يقول: « ليس من الغلو في شيء إن ذهبنا إلى أن النص القرآني كان بالنسبة إلى الثقافة العربية الإسلامية العامل الأساسي الذي وجه الفكر ورسم آفاقه. بسببه نشأت جملة العلوم التي تدور في فلكه مثل التفسير وأسباب النزول والناسخ والمنسوخ والفقة وأصوله وعلم الكلام... إلى أخره. وكذلك العلوم التي تبدو في الظاهر بعيدة عنه مثل علم اللغة والنحو وخاصة البلاغة » ص (٧).

وأما الثانية، فتلك التي تتعلق بعلمي الكلام والبلاغة. وقد تجلى العقل الإسلامي فيها بالربط بينهما، من جهة، لحاجة كل منهما إلى الآخر، وبتأثير الأول (علم الكلام) في الثاني (علم البلاغة) من جهة أخرى. إنه يقول:« لكن علم الكلام، كان ينطلق في تخليصه الأصول وضبطه الأركان التي تقوم عليها في نص أخرجت العبارة فيه، على سمت معين، لا يستجيب حتماً إلى حدود العقل ولا ينتهي دائماً عند الغايات التي يرسمها. ثم احتاجت الدلالة فيه إلى سياسة تخلصها إلى الأفق الذي ترتضيه. وافتقر علم الكلام في ذلك إلى وسائل كانت البلاغة أهمها » ص (٨). ويواصل المؤلف قوله في فقرة تالية، فيحدد تأثير علم الكلام بوصفه نِتاج عقل إسلامي في البلاغة، بل مولدها: « إنا نقف في هذه النقطة بالذات على ما يبرر عملنا هذا ويشرع لاستقامته مسألة احتاجت منا

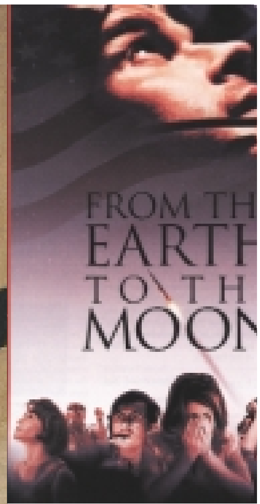
التأمل والبحث فهي منطلق مصادرتنا التي نذهب فيها إلى أن علم الكلام قد ساهم في تأسيس النظرية البلاغية عند العرب. من ثم كان موضوعنا من أساسه بحثاً في طبيعة هذه العلاقة القائمة بينهما كيف أثر الكلام في نشأة البلاغة؟ وما هي أبرز تجليات هذا التأثير؟ » ص(٨). ويقودنا أمر تأثير « علم الكلام » في البلاغة مولداً إلى الحديث عن إبيستيمولوجيا العلوم. وهنا نرى أن المؤلف قد استلهم الفيلسوف «رسل » في ما به العلم يقوم أو يكون. ذلك لأنه يضع « علم الكلام» موضع « النظام الحاضن لسائر الأنظمة » عند رسل، ويضع علم البلاغة موضوع الناتج عن النظام الحاضن. وبقول آخر، فكأنما هناك « عقل مكوِّن » و« عقل مُكَوَّن»، كما يرى « لالاند »، وأن « العقل الكلامي » يحتل مرتبة « العقل المكوِّن »، و« العقل البلاغي » يحتل مرتبة « العقل مُكَوَّن ». وإذا صح الذي نحن فيه، فإن هذا يجعل « منظومة علم الكلام » منظومة الأنظمة، المحركة للعلوم والموجهة لها، بل يجعلها المولدة والباعثة لها على الإطلاق في الحضارة العربية الإسلامية. وهكذا تكتمل الإشكالية طرحاً، كما تكتمل الأطروحة بإشكالية تثير من حولها الأسئلة في داخل الكتاب وخارجه لتجعل منه صورة يقرأ فيها العقل العربي نفسه بحثاً، وعلماً، وإبداعاً.

وأخيراً، يمكننا أن نقول في ختام وقفتنا هذه، إن كتاباً كهذا ليعد حلقة في إطار حلقات أخرى، سابقة وربما لاحقة، تشكل كلها قراءة في الحضارة العربية الإسلامية بوصفها حضارة نص، وفي الإنسان العربي، عقلاً ومخيلة ومادة وروحاً، بوصفه كائناً نصياً. وإننا إذ نراه من هذا المنظور، فإننا نحسب أنه يمثل ورشة كبيرة وعظيمة من ورشات حفريات المعرفة في حضارة النص وكائنها، كما يمثل في بابه ضرباً من أنتروبولوجيا الثقافة العربية. ولذا، لا يجوز تجاوزه أو عدم الوقوف معه والنظر فيه. ■



فنون





الفن العربي اليوم

حوار مع ضياء العزاوي



زاوية البحر ١٩٩٦ / قطر ٤٥سم / اكرليك على خشب

تقديم وحوار: رافع الناصري *

بدأ ضياء العزاوي دراسته الأكاديمية للرسم والآثار في آن معا ، فحين كان يدرس الآثار في كلية الآداب صباحا، كان يتعلم الرسم على أيدي كبار الفنانين العراقيين (فائق حسن ، كاظم حيدر ، وغيرهما) في معهد الفنون الجميلة مساء . هذا هو الأساس المتين الذي سينعكس مستقبلا على شخصيته الديناميكية التي لا تكل ولا تتعب في البحث والتجديد .

عمل في المتحف العراقي بعد تخرجه بعدة سنوات ، وساهم في العديد من المشاريع الآثارية ، كما أشرف مع مجموعة من الاختصاصين على إحياء بيت القنصل البريطاني على نهر دجلة في بغداد ليكون متحفا للأزياء التراثية والمخلفات الملكية فيما بعد . في الوقت ذاته كان مساهما فعالا في النشاطات الثقافية والفنية ، خاصة عند توليه مع نخبة من شباب الفنانين إدارة جمعية الفنانين العراقيين في أوائل السبعينات . حينها تحولت الجمعية الى مركز ثقافي وفني مهم . لا يمر يوم إلا ويقام على قاعاتها معرض فني أو ندوة ثقافية أو أمسية شعرية و مسرحية و سينمائية ، وكانت قاعاتها وحدائقها تغص بالمثقفين والفنانين العراقيين من كل الأجيال. وبمبادرة منه حينذاك ، أقيم مهرجان الواسطي في بغداد عام ١٩٧٢ ، حيث اجتمعت ولأول مرة نخبة كبيرة من الفنانين العرب ، وانبثق عن هذا الاجتماع اتحاد الفنانين التشكيليين العرب الذي تبنى إقامة (معرض السنتين) بينالي الفن العربي ، وانعقدت دورته الأولى في بغداد عام ١٩٧٤ ، وكان العزاوي مساهما أساسيا فيه .

أولى التصميم الطباعي اهتماما خاصا فعمل على تصميم الكتب وأغلفتها ، وصمم الشعارات والملصقات الجدارية المختلفة، وألف كتابا سمّاه (الملصقات الجدارية في العراق) بعيد إقامة معرض خاص للملصقات في متحف الفن الحديث (كولبنكيان)

* رسام وفنان غرافيكي من العراق، محاضر ومدير مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث بجامعة البحرين. نشر عددًا من الدراسات الفنية، وصدر له كتاب بعنوان: فن الغرافيك المعاصر.

عام ١٩٧١ ، مع أصدقاء وزملاء له . وشكلت مجموعة الفنانين الموقعين على بيان (الرؤيا الجديدة) الذي صدر عام ١٩٦٩ ، واحدث أثرا كبيرا في حركة الفن العراقي المعاصر ، المساهمة الأساسية في هذا المعرض .

في عام ١٩٧٥ شارك العزاوي في دورة لفن الغرافيك نظمتها الأكاديمية العالمية الصيفية في سالزبورغ بالنمسا، وحصل على الجائزة الأولى فيها ، فكانت البداية لسلسة من الأعمال الطباعية المختلفة : حفر على الزنك، الطباعة الحجرية (ليثوغراف) ، الطباعة بالشاشة الحريرية (سلك سكرين) وغيرها . وعندما انتقل إلى لندن ليقيم فيها عام ١٩٧٦ كرس معظم وقته وجهده لإنتاج مجموعة من الألبومات الفنية (بورتفوليو) ، وطباعتها بالوسائل الغرافيكية التي كان قد تعلمها وأجاد فيها ، وكان من أولها (المعلقات السبع) و (النشيد الجسدي) . ثم تلتها (تحية إلى بغداد) و (تحية إلى جواد سليم) و (ألف ليلة وليلة) و(الجواهري) وغيرها . كما رسم العديد من الدفاتر الفنية لمجموعة من الشعراء العرب الكبار ومنهم أبو القاسم الشابي وأدونيس ومحمود درويش وغيرهم .

عمل مستشارا فنيا محليا للمركز الثقافي العراقي في لندن ، حيث أشرف على تصميم وإنتاج مجلة (أور) التي كانت تصدر بالإنكليزية عن المركز . وعلى قاعة المركز نظم العديد من المعارض الشخصية والجماعية لفنانين عرب بارزين ، كما نظم معارض دولية ومنها معرض فن الغرافيك العربي المعاصر عام ١٩٧٨ ، ومعرض بغداد العالمي الأول للملصقات عام ١٩٧٩ ، وبينالي غرافيك العالم الثالث عام ١٩٨٠ .

ساهم مع ناظم رمزي وجبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدري في إصدار (فنون عربية) عام ١٩٨١، وهي مجلة فنية متخصصة، صدر منها سبعة أعداد ثم توقفت ، وكانت تنتج وتطبع في لندن ، وتعتبر من أهم المجلات الفنية العربية من حيث مضمونها وإخراجها المتميز .

كان من أوائل الفنانين العراقيين الذين يقيمون معارضهم الشخصية في العواصم العربية وخاصة بيروت والكويت والدار البيضاء والقاهرة . كما أقام العديد منها في لندن وباريس وجنيف وواشنطن ، وساهم في معارض دولية في فرنسا والنرويج والهند ويوغسلافيا وبولونيا وسويسرا . كما ساهم في لجان تحكيم دولية في النرويج ومصر والشارقة . وله مقتنيات في الكثير من متاحف العالم .

يعمل الآن (إضافة الى تفرغه الفني في لندن) مستشارا للمتحف العربي للفن الحديث في الدوحة ، وهو المتحف الذي سيضم مجموعة كبيرة من أعمال الفنانين العرب منذ بداية القرن العشرين ولغاية اليوم .

ضياء العزاوي واحد من الفنانين الأكثر شهرة في وطننا العربي ، ولأنه يمتلك تجربة طويلة ومتميزة في مجال الرسم والتصميم والطباعة والنقد الفني ، وعلى اطلاع واسع بما يجري في الفن عربيا وعالميا ، فإن آراءه وتقييماته الصريحة والجريئة لما حدث في السنوات الماضية ويحدث اليوم في الفن العربي المعاصر ، هي في غاية الأهمية . ومن اجل ذلك أجريت معه الحوار التالي ، حين التقيته مؤخرا في الدوحة .

رافع : ضياء ، دعنا نبدأ من النهاية ، ما حال الفن العربي اليوم ؟

ضياء : لعل أهم ميزة نجدها في التجربة العربية في الوقت الحاضر ، هي ميزة البحث الفردي . إذ أدى عدم وجود فعاليات جماعية مشتركة محليا أو عربيا الى عزلة الفنان ، وهذه العزلة قادته بشكل ما الى بحث فردي يسعى من خلاله الى تطوير تجربته محليا مما جعل الفن العربي يتأرجح بين مستويات متنوعة . سنجد مثلا في بلد ما أبحاثا متقدمة ، بينما نجد في بلد آخر أبحاثا تقليدية ، ومنها ما نجده في دولة عربية خليجية (كمثال) فهناك أبحاث ما بعد الحداثة في الفن ، رغم أننا نعرف بان هذا البلد لا يمتلك مقومات مؤسساتية للثقافة والفنون ، وهذه التجارب تتجاوز ما نعرفه عن حركات فنية عالمية ذات تقاليد وتاريخ في هذا المضمار. لا يعنيني فقط إن كان في هذا البحث أو هذه التجربة من الأصالة والمصداقية ما يؤهلهما لأن يكونا نموذجا ، لكن ما يعنيني أيضا وجود نوع من البحث الشخصي أو الجرأة الشخصية ، وليس الجماعية التي أدت الى هذا النوع من الأبحاث .

رافع : في هذه الحالة ، ما هو دور المؤسسات الفنية العربية و كليات الفنون الجميلة والبيناليات الفنية التي تقام بين فترة وأخرى هنا وهناك في هذا البلد العربي أو ذاك ؟

ضياء : لا وجود لمؤسسات فنية بمعناها الحقيقي ، إن تكلمنا عن كليات الفنون ففيها من القصور الفني والتعليمي ما يجعلها معملا لإنتاج معلمي رسم اكثر من إيجاد مبدعين ،أما المعارض الدولية فنحن نعرف مثلا بأن اكثر بيناليات العالم تقام على أساس ثقافي وفكري وضمن أهداف معينة ، وليست مجرد تقليد سنوي اقرب الى منطق الوظيفة منها إلى منطق الإبداع . بينالي القاهرة للطباعة ، بينالي القاهرة للرسم ، بينالي الشارقة ، بينالي الكويت ، وبينالي جديد في مسقط ، كلها تصب في منهج تقليدي لا علاقة له بالإبداع ، منهج يعتمد على تسمية الدول ويعتمد أيضا، في حالة تسمية الأفراد ، على العلاقات الشخصية اكثر مما يعتمد على تسمية الباحثين الحقيقيين في التجربة الفنية ، ولعل بينالي الشارقة في مسعاه التكريمي للفنانين اكبر شاهد على فشل التجربة من حيث تقييم الفنان وعلاقته بدفع وتطوير التجربة العربية وليس المحلية . هناك منظور محلي تقاس به الحركة الفنية العربية . هذا التصورفسح المجال لان تكون قيمة الفنان في اهميته القطرية لا العربية، ولهذا التصور ايضا تعود تلك المشاركات البائسة في البينال على نطاق الدول، فالمعرض هو تجميع لفعاليات محلية ، الكثير منها مكتف بحاله، وما المشاركة الا فعالية أخرى من الفعاليات السنوية.

انعدام المنهج الذي يجعل من المشاركة امتيازاً للتجارب الابداعية، فتح بوابة المساهمات لفنانين جاؤوا من فضاءات أخرى: خطاطون تقليديون و فنانو الكاريكتير وصناع يطغي عليهم منطق الحرف التقليدية ، الضرر الذي يستقدمه هؤلاء عندما لا يتجاوزون حرفيتهم نحو فعل الرسم، ليس بمعناه العادي بل بتلك الاهتمامات التي يوليها هذا الفعل، اهتمام بالسطح ، بالتكوين ، اهتمام باللون ، بحركة الفرشاة المتنوعة، ولعل اختفاء كل هذه الأشياء أدى الى وجود خطاطين سيئين وفنانين عاديين عمموا نوعا من التقاليد الفنية، تلائم أذواقًا تتعامل مع الفن من منطلق التباهي، والافتراض الوهمي بأن التراث هو خط وبيداء ومشاهد للصناعات الفولكلورية، أما الفن الشائع فهو فن أوربي وليس فيه جذور ذات علاقة بموروثنا الثقافي، وكأن الفنان أو الإنسان العربي هو قطعة متحفية موجودة في متحف إسلامي أو متحف للفنون القديمة، وليس عاملا متحركا في مجتمع متغير ، في مجتمع يتسلم في كل يوم آلاف الأشياء الجديدة . لكننا وبحكم هذه الافتراضات نجده سلبيا في تعامله مع الجديد . وجود (الانترنيت) مثلا ، يكاد يكون في نظري نوعا من الفكاهة العربية ، حين نعرف بانه لا وجود لـ(بنك معلومات) عربي حقيقي يمكن المرء من الدخول إليه والتعرف إلى محتوياته ، وإذا أخذنا المواقع الفنية والأدبية فهي مواقع فردية، وبعض هذه المواقع هامشية فيها من المباهاة أكثر مما هي بوابة



نافذه رقم (١) ٢٠٠٠ / ٤٠ × ٤٠ سم اكرليك على خشب

للانفتاح على العالم.

رافع : اتفق معك على وجود الكثير من السلبيات في واقع الحركة الفنية العربية اليوم ، لكن في نفس الوقت هناك نقاط ضوء تبشر بمؤسساتية حقيقية مثل متحف الفن العربي الحديث في الدوحة ، وهو كما اطلعت عليه ، مشروع عملاق وطموح . ما الغاية من تأسيسه ، وما هي برامجه المستقبلية ؟

ضياء : اعتقد بان من الصواب أن نطلق عليه اسم : المتحف العربي للفن الحديث ، ذلك ، لأني لا أعتقد بوجود تجربة متكاملة يمكن أن تسمى فنا عربيا حديثا كتلك التي نجدها في التجربة الألمانية أو اليابانية أو التجارب الأخرى . ما زالت هناك تجارب عربية فردية كما قلت ، وليس تجارب جماعية .

رافع : هل معنى ذلك أنه ليس هناك مدرسة فنية عربية ، أو ما يمكن أن يسمى الفن العربي المعاصر مثلا ؟

ضياء : لا أعتقد بوجود هذه المدرسة ، وهذه المدرسة إن وجدت فلا يمكن اختبارها إلا على صعيد انفتاحها على العالم . فهي لا تختبر في الدوحة ولا في القاهرة أو الرباط ، إن لم توجد تجربة جماعية للفنانين تقف مع تجارب عالمية أخرى وتتفاعل معها ، وتعترف بمرجعياتها . المرجعيات موجودة في كل مكان . لنأخذ الرسام الإنكليزي ديفيد هوكني مثلا وهو من أهم الأسماء المعروفة الآن ، وعرف عنه تأثره ببعض مراحله الفنية ببيكاسو بشكل كبير ، قال، وبعد وفاة بيكاسو في مقابلة مع التلفزيون البريطاني ما معناه : لقد تخلصت من بيكاسو لأنه كان جالسا فوق رأسي . هذا النوع من الكلام لا يحدث في المنطقة العربية ، فعندنا التأثر يقال عنه تقليد. لأن هناك سوء فهم لعملية التواصل الفني والثقافي . لا يوجد فن يأتي من الصفر ، فالفن هو عملية توالد المعرفة وتراكمها. لا يمكن أن يدعي شخص ما بأنه يمتلك تجربة أصيلة وحقيقية دون أن يكون له مرجعيات . هناك مرجعيات متنوعة يمكن أن تستند على فن قديم أو تراثي أو إسلامي مثلا . لكن الطاقة الخلاقة هي أن تعطي تجربتك خصوصية تمكن الياباني والأمريكي والألماني وكذلك العربي من أن يتفاعل معها ولا يراها مجرد قطعة من ثقافة متحفية ميته . إن ما نجده في التجربة العربية ، وفي الخارج بشكل أساسي ، نماذج تستلهم الموروث وكأنها جزء من تلك التقاليد ، هناك فنان عربي معروف ، عرض في العديد من العواصم العربية كرسام ذات نزعة حروفية ينزعج من إحالة أعماله إلى فن ا لخط . إلا أنه لا يجد ضيرا في أن يسمى خطاطا في دليل المعرض في إحدى المدن الأوربية، ونموذج آخر لا يشعر بالحرج عندما تعرض قماشته الحروفية إلى جانب القماش التقليدي لقبائل أفريقية، ولعل معرض فنانين حروفيين من شمال أفريقيا والذي نظم بمناسبة سنة أفريقيا في إنكلترا وتجول في العديد من المتاحف المحلية، لم يجد النقد المتواضع الذي نشر عنوانا لهذه الفعالية غير – خطاطون جدد – ألا تطرح هذه الإشارات إلى هامشية هذه الأعمال بمعنى الرسم..؟ أعتقد أن المؤسسات الحقيقية ومن ضمنها متحف الفن العربي ما لم تتأسس على علاقة متكافئة مع العالم ، ما لم تكن مفتوحة على الثقافات الحديثة، ومنحازة إلى لوحة لا يكون فيها الحصان أو النخلة ، وكل تلك الإشارات الطبيعية والجغرافية خاصيتها في الهوية، منحازة إلى لوحة قادرة أن تتواصل مع مجتمعات مغايرة ثقافيا و اجتماعيا ، وتتمكن من إقامة الحوار، اللوحة التي تعتمد على طاقة إبداعية قائمة على أساس منظور جديد للعمل ، وليس لما تمثله كقطع تراثية ، وكان اللوحة نافذة لوكالة سياحية . بهذا المعنى لا يمكن للتجربة العربية أن تتطور ما لم يحدث التماس الحقيقي مع العالم . لا يوجد تماس حقيقي الإ عبر المعارض العالمية للطباعة .

وحتى في البيناليات التي نشارك فيها فهي ممثلة رسميا ، والأشخاص الذين يحضرون فيها هم أشخاص رسميون ، والأعمال المشاركة هي من بقايا المعارض السابقة . ليس هناك عمل مبرمج ينتظر لثلاث سنوات قادمة على شكل بحث فني معين كما نجده في التجارب العالمية . بدون هذا لا يمكن أن تكون

تجربة حقيقية . في الدوحة هناك محاولة شخصية وجهد شخصي لإقامة شئ من هذا القبيل . الطاقة على توفير هذه الأشياء تواجه أحيانا صعوبات بعضها مادي وبعضها جغرافي ، لكننا كمجموعة في هذا المشروع نسعى إلى أن لا يكون هذا المتحف تجميعا لمتاحف محلية، المتحف العربي هو امتياز تلك النخبة من المؤسسين ومن الأساسيين في التجربة الحديثة، ولا مانع من أن تكون هناك هوامش جانبية . التجربة العربية يعملها أشخاص قليلو العدد ، وهم الذين يبنون التجربة الأصيلة . أما الباقي ، وهو ما موجود حاليا ، فهو متاحف محلية . تجميع المتاحف المحلية سيكون عملا هامشيا . كما لاحظت في الشارقة خلال معرض مائة عام من الفن العربي الذي نظم في متحف الشارقة اعتمادا على مجموعة المتحف العربي للفن الحديث في الدوحة . المعرض حضره نقاد من تونس ومن المغرب ومن لبنان ومن مصر ومن دول عربية أخرى. عندما تقرأ النصوص التي كتبت ستعرف بأن كل النقاد لم يشاهدوا المعرض . وعندما نظموا ندوة وتكلموا فيها عن الفن العربي كان ذلك بمنطق وكان هذه المجموعة من النقاد هي وزارة ، وخرجوا بتوصيات على شاكلة توصيات جامعة الدول العربية ، وهذا يعني أن الفنانين المشاركين والنقاد ضمن هذه التركيبة هم أناس كانوا بشكل ما سياحيين بعلاقتهم مع العالم . لأول مرة يحدث أن تتواجد أعمال لفائق حسن ولصليبا الدويهي في مكان واحد ، وكما نعرف فانهما كانا زميلين أثناء الدراسة في باريس. فائق حسن كان قد عاد الى العراق وعمل أبحاثه الفنية ، وصليبا الدويهي عاد الى لبنان ثم سافر إلى أمريكا .

لم يحاول أي من هؤلاء النقاد أن يقيم علاقة لما حدث لفائق أو الدويهي . لم يحاول أي ناقد أن يشاهد ما حدث في تونس عبر تجربة معينة مثل تجربة رفيق الكامل ويقارنها بعمل فنان آخر مثل إسماعيل فتاح من العراق مثلا . كل هذا لم يحدث . ما حدث أن كل واحد منهم اخذ يتحدث عن عدم وجود الفنان الفلاني أو الاسم الفلاني من منطلق المتاحف المحلية . هذا المنطلق لن يؤسس ولن يعمل شيئا مهما ما لم نتجاوزه. والكلام المطلوب. هل تجربة صليبا الدويهي قادرة أن تعمم على الصعيد العربي ، وهل تجربة شفيق عبود التي تمتد الى أربعين سنة في باريس قادرة أن تكون نافذة للفن العربي ؟ . كل هذه التساؤلات لم تحدث . معنى ذلك أن المتحف لم يتمكن من أن يوصل الرسالة التي أقيم من اجلها . المتحف هو محاولة لتجميع أهم التجارب الفنية العربية . بنفس الوقت تأسيس تجربة للبحوث والطباعة والنشر وما الى ذلك ، و أيجاد بنك معرفي وفني (بنك معلومات) لكل من يرغب بعمل بحث في الفن العربي ، إذ يستطيع الاعتماد عليه إضافة الى مشاهدة الأعمال الفنية عن قرب . كل الأعمال البحثية تشكو من فقر المصادر، وأنا لدي تجربة شخصية مع الباحثة العراقية ندى شبوط حين كانت بصدد إعداد دراسة عن الحروفية العربية وتأثير الحرف العربي في الفن ، فقد اضطرت وهي في أمريكا حيث تدرس ، أن تسافر الى أماكن مختلفة ، والاتصال بالفنانين ذوي العلاقة بهذا المشروع لعدم وجود متحف يزودها بالمعلومات اللازمة ويطلعها على الأعمال الأصلية . لقد شاهدت الأعمال عبر (سلايدات) أو من خلال المطبوعات ، وبالتالي لن يكون الحكم عليها كما لو أنها قد شاهدت الأعمال الأصلية . كل الفنانين يبيعون أعمالهم ليعيشوا ، وبذلك تختفي أعمالهم ، وان لم يوثقوها بشكل جيد (سلايدات جيدة) ستكون هناك صعوبة في تذكرها . المتحف له هذا الدور المهم في رؤية الأعمال الفنية على حقيقتها . حدث معي عندما كنت في واشنطن لحضور معرضي الشخصي ، أن كانت هناك إشارة في دليل المعرض إلى أهمية استخدامي للحرف العربي في اللوحة، وبعد أن زار المعرض ناقد فني معروف من جريدة (واشنطن بوست) كتب نصا قصيرا كما هو معروف في كتاباتهم النقدية ، وأشار إلى أنه لم يجد في اللوحة حرفا عربيًا، بل وجد فيها إشارات ، وقيمة هذه الإشارات ليس بوجودها وإنما بعلاقتها بتكوين اللوحة واستخدام اللون واتجاه الفرشاة ، وهي التي أعطت

للوحة انطباعا بأنها من تجارب تختلف عنا ، في مثل هذا التقييم تكمن أهمية هذه الأعمال . هذا لم يحدث عندنا . ما حدث هو أن فنانين عاديين استخدموا الحرف العربي وادعوا بأنها لوحة عربية وأصبحت مادة اقرب الى مفهوم المأكولات السريعة حالها حال البيتزا والهامبرجر.

ولأنه لا يوجد متحف وهو المؤسسة التاريخية التي يمكن أن تزود الفنانين الشباب معرفة وتجارب لم يكونوا قد اطلعوا عليها وتمكنهم من اكتشاف الجانب السلبي في التجربة السابقة وتجاوزها . هذا ما يحدث مثلا حسب اطلاعي المحدود على تجارب الفنانين العراقيين الشباب الذين سافروا الى الخارج . فيها تجد إشارات ونوعا من الذكاء لخلق تجربة ذات علاقة بالموروث الوطني والقومي ، لكنها في نفس الوقت تجربة تتسع للعالم . والنموذج الواضح في هذا المجال هي تجربة الفنان نديم محسن ، فأعماله يمكن أن تكون في أي معرض عالمي ، وفي نفس الوقت لها خصوصية ذات علاقة بجانب بدائي أو موروث من هنا وهناك ، لكنها تمتلك شخصية واضحة قادرة أن تتحاور مع الياباني والأمريكي وتتحاور مع الجميع بعيدا عن الفلكلور .

رافع : إذن ، نحن لا زلنا نحتاج الى أرشفة احترافية، والى توثيق علمي للفن العربي في كل مراحله ، هل يمكن للمتحف العربي للفن الحديث في الدوحة أن يقوم بهذا الدور ؟

ضياء : بالتأكيد ، هناك محاولة لإيجاد بنك معلومات صحيحة تتضمن معلومات عن السيرة الذاتية للفنانين العرب وتصوير الأعمال الفنية والكتابات النقدية وما الى ذلك . هناك رغبة ومحاولة للتعاون مع متاحف أخرى مثل المتحف المصري لتصوير محتوياته وحفظها في مكتبتنا وهذا جزء من العمل على تأسيس بنك معلومات حقيقي للفن العربي وصولا الى إيجاد أبحاث جادة وجديدة . كان لدينا مشروع موسوعة للفن العربي المعاصر لكنه أجل بسبب معوقات تتعلق بفكرة المشروع ووظيفته . ومع ذلك ، فإن تحقيقه لازال ممكنا ، وعندما تنتج هذه الموسوعة عربيا ، ستنتج أيضا بلغات أخرى ، وقد تؤدي الى ظهور كتب عن الفن العربي تدخل المتاحف العالمية . نحن لا نريد إنتاج كتاب يباع في الدول العربية لكن بلغة إنكليزية . نحن



مطوية شعرية ١٩٩٥ / ٣٨,٥ × ٢٦٠ سم غواش وحبر صيني على ورق



بقايا رقم (٢) ١٩٨٩/ ٥١ × ٦٦ سم   غواش و كريون على ورق

نحاول مثلا التعاون مع دور نشر عالمية في سبيل نشر هذه الكتب وإدخالها الى المتاحف والمكتبات العالمية .

رافع: يبدو أنكم قد أنجزتم إنشاء محترفات فنية للطباعة (غرافيك) وللنحت والخزف مرافقة للمتحف. ما هو دور هذه المحترفات ، وما هي مشاريعها المستقبلية، وهل تتصور بأنها ستكون مفيدة للفنان العربي في تطوير تجاربه وأفكاره المتعددة ؟

ضياء : المتحف كما تعرف ، هو مؤسسة تحريضية بالمعنى الفني والثقافي ، وقيمته الحقيقية تتأكد عندما يكون في بلد مزدحم بالفعاليات الثقافية . الدوحة بلد محدود ، وإمكانية التأثير ستكون محدودة بالتأكيد ، لهذا هناك تصورات باتجاه أن يكون للمتحف بوابات عربية ، ومنها بيروت بشكل أساسي . هذه المحاولة ستؤدي ربما الى توفير فرص معقولة أو قيّمة لهذه التجربة. عمل المتحف في تصوري ، يكتسب قيمة إضافية بوجود محترفات فنية . بمعنى أن يكون له استوديوهات مجهزة بأجهزة متطورة سواء للطباعة أو النحت أو السيراميك . على أساس أن الفنانين ، كما في كثير من التجارب العالمية ، يرغبون في تجربة الطباعة أو النحت أو السيراميك لتطوير أفكارهم وأدواتهم الفنية . المحترف يمكن أن يقدم لهم قدرًا من المساعدة لإنشاء هذه التجارب وتطويرها ، وبالتالي (قد يكون هذا حلما) هناك محاولة لإيجاد تجربة تجمع المبدعين من خارج الرسم والنحت ، ربما معماريين ومصممين ، وهي محاولة فيها شئ من روح (الباو هاوس) ، ولديها الطاقة على دخول المجتمع لا عن طريق اللوحة وإنما عبر الأدوات اليومية لتطوير معارف ومدارك المجتمع من خلال نتاجات مصممة من قبل معماريين ومصممين ورسامين ونحاتين ، وفتح قاعة (صالة) في نفس الوقت لعرض هذه النتاجات .

رافع : بمعنى أن الفن الوظيفي سيتزامن أو يشارك الفنون الأخرى في برامج المتحف .

ضياء : بالتأكيد ، فنحن نعرف بان الفنون القديمة كانت فنونا وظيفية ، إذا شاهدنا الآن مجموعة (توت

عنخ آمون) في المتحف المصري ، سنرى أعمالا تبدأ من الصحن ، الى الكرسي ، الى كل شئ . نفس الشيء ينطبق على الفن الإسلامي . لقد كان فنا وظيفيا . سواء بالأدوات اليومية أو العمارة . اليوم ، في العمارة مثلا لا نجد أية علاقة بالفن الحديث ضمن تجاربنا العربية ، بسبب وجود قطيعة كاملة بين المعماريين وبين الفنانين . المعماري يسعى لإيجاد بناء يؤكد تصوره الجمالي والعملي،لذا يحاول أن يكون مثل الشاعر الذي يستخدم الفنان كمزوق ، أي أن يكون هامشيا ولا علاقة له بالعملية الإبداعية ، بخلاف ما نجده في الدول الأوربية .

المحاولة هي أن نوجد تجربة تعطي قيمة للفن الوظيفي أو ما يسمى في بعض الأحيان الفن التطبيقي ليكون جزءا من الحياة اليومية ، فبدلا من أن نأخذ أثاثًا مصممًا من الخارج ، يمكننا نحن أن نصمم هذه الأشياء . قبل سنوات في معرض (فياك) في باريس كنت قد اشتركت بلوحاتي ، واقتنى (بيير كاردان) اثنين منها ، وبعد مدة شارك (بييركاردان) في المعرض السنوي لتصميم الأثاث ، ضمن هذا المعرض استخدم (بيير كاردان) نفس ألوان لوحاتي التي كان قد اقتناها وجعلها جزءا من فضاء مشاركته . بهذا المعنى يمكننا نحن كفنانين ومعماريين ومصممين أن نكون جزءاً من هذه العملية الإبداعية . نحن نحاول أن لا نجعل من النحات مزوقا ونضع قطعته النحتية في الطريق أو أمام مدخل عمارة ، بل يكون جزءا من العمارة . هذه إشكالية تتكرر في الكثير من الحالات وليست واضحة في حياتنا الثقافية ، أي من هو المهم ومن هو الهامشي ؟

رافع : ربما لمحدودية انتشار الثقافة الفنية في بلداننا العربية ، وخاصة البصرية منها . بالمناسبة ، وبصفتك واحدا من مؤسسي مجلة (فنون عربية) التي كانت تصدر في لندن . أود أن تحدثنا عنها ، وعن تصورك وتقييمك لما يصدر الآن من مطبوعات فنية، فلقد اطلعنا مؤخرا على اكثر من مجلة متخصصة بالفن التشكيلي صدرت هنا وهناك . ما رأيك ؟

ضياء : كانت تجربة مجلة فنون عربية ، تعتبر طليعية وناجحة في زمن صدورها وبتقدير الكثير من متابعيها، ولكن في نفس الوقت كانت عملية تحريرها متعبة وغير منطقية خاصة وأن جبرا إبراهيم جبرا (رئيس التحرير) كان مقيما في بغداد ، وبلند الحيدري (مدير التحرير) في لندن . كانت مشاكلي الأساسية مع بلند بالذات . كيف يمكن أن ننتج مجلة ذا ت علاقة بالفن التشكيلي ؟ هناك عدم وجود معرفة تفصيلية بالفن التشكيلي . ما يكتبه بلند الحيدري من نصوص هي اقرب الى منطق الأدب والشعر ، فهو لا يعرف الأدوات الأساسية لا للطباعة ولا للرسم أو النحت معرفة تبعده عن التكرار . مع كل هذا تمكنت المجلة أن توجد تقليدا ما، ولم تتمكن أية مؤسسة أخرى من أن تنتج بعد ذلك بديلا لها يماثلها .

رافع : صدرت سبعة أعداد من (فنون عربية) فقط .

ضياء : نعم ، سبعة أعداد ، ثم انتهت . الى أن قامت دائرة الثقافة والأعلام في الشارقة فأصدرت مجلة (الصورة) التي جاءت مطابقة بتبويبها وتصميمها لمجلة فنون عربية بشكل يثير الحزن والرثاء ، وفي نفس الوقت فيها شئ من العجالة ، فكثير من النصوص لا تمت بصلة للصور المرافقة لها . لقد انصب الاهتمام على البهرجة فقط . وهنا يتساءل المرء . كيف يمكن لشخص ما أن يقلد عملا أنتج قبل عشرين سنة ؟ لماذا لا يقلد عملا أنتج قبل عشر سنوات مثلا ، أنتج قبل خمس سنوات ، أو قبل سنة ؟ هذا يعني عدم وجود علاقة بما ينتج الآن . كان يمكن أن تكون مجلة مغايرة ، وبهذا المعنى فلا قيمة لأي مجلة لا تلغي مجلة فنون عربية من الذاكرة. ولأن الأعلام لا يمتلك ذاكرة أو تاريخ ، فلم يشر أحد من الأشخاص الى أن هذه المجلة المعنية بالإبداع عليها لا ترتدي لباسا جاهزا ، وكان عليها أن تعنى بالتصميم قدر عنايتها بالنص والصورة وبشكل يعطيها هويتها.

رافع : وما دمنا بصدد التصميم والإخراج . هل باعتقادك ان تصاميم اليوم تخلّفت عن ما

كان موجودا في فترة السبعينات من القرن الماضي، علما بان لدينا الآن أدوات متقدمة (الكومبيوتر وبرامجه التصميمية) تساعد كثيرا في هذا المجال ؟

ضياء : من المؤكد ، وأتذكر أنني صممت غلافا في تلك الفترة لمجلة فنون عربية استخدمت فيه عبارة (اتق شر من أحسنت أليه) وقضينا ثلاثة أيام من العمل المتواصل لتحويله من الأسود والأبيض الى الألوان . اليوم يمكن إنتاجه بدقائق بواسطة الكومبيوتر . كثير مما ينتج الآن ليست له علاقة بالكومبيوتر . لنأخذ مثلا ، أدلة المعارض الفنية التي نشاهدها اليوم في البلدان العربية ، والتي استخدم الكومبيوتر بتصميمها. نجد فيها مزجًا غريبًا بين أن تكون كاتلوك فن أو كاتلوك صناعة سيارات أو مواد تجميل . لا يوجد خصوصية للمنتج نفسه . بينما نجد في معظم بلدان العالم أن الكومبيوتر يستخدم كوسيلة لتحقيق عمل جدي وإبداعي . ما يحدث الآن ولعدم وجود ثقافة تشكيلية حقيقية ، فان المصممين يعتمدون بشكل كامل على الدليل المرافق لبرامج الكومبيوتر ، وهذا الدليل حاله حال دليل التلفون ، لا يعطي الكثير . بينما هناك كتب متخصصة تحوي قدرا كبيرا من المعلومات عن فنانين ومصممين لهم تجاربهم المتقدمة ، وكيف تم تصميمها وإنتاجها ، حيث نجد بان معظم الخطوات المستخدمة فيها تناقض ما يرد في الدليل . هذا لا يحدث عندنا في البلدان العربية . عندما تطلع على ما ينشر في بيروت مثلا ، وفيها أهم دور النشر ، ستجد بان تصميم معظم أغلفة الكتب متخلفا ، وهي تصاميم تعود لفترة الخمسينات من القرن الماضي ، ولا علاقة لها بما يحدث في التجارب العالمية اليوم ، وأما المجلات التي تستخدم الكومبيوتر في تصميمها ، فسنجد من غلافها أنها بعيدة عن هذا الجهاز ما عدا سرعة إنتاجها ، فبدل أن تنتج بمدة أسبوع بالطرق التقليدية أصبحت تنتج بيومين . ليست هناك محاولة لاستخدام البرامج لتفكيك بنية تقليدية شائعة منذ سنوات في تصميم الكتب . لنأخذ دواوين الشعر مثلا . كل دواوين الشعر منذ الأربعينات ولحد الآن لم يتغير تصميمها . لو أخذنا مثلا ديوان شعر انتج في السبعينات لرياض الريس ، وقام بتصميمه وضاح فارس . هذا الديوان يمكن أن يوضع في المتحف عند مقارنته بما ينتج الآن من تصاميم في المنطقة . هناك شئ من اللامعقول في التصميم العربي . لقد اصبح فنا خدماتيا بحتا، حاله حال التصميم المعماري . أحد المعماريين المعروفين استعان بتصميم جامع السلطان حسن في القاهرة وأنتجه بالكومبيوتر على أساس إقامته في الرياض والدوحة وبغداد والإمارات دون أن يأخذ بالاعتبار أن تقاليدنا في العراق أو في الإمارات تختلف في الكثير من أوجهها عن التقاليد في مصر . إن عقلية تصنيع المأكولات السريعة قد انتقلت مع الأسف الى العمل الثقافي والفكري .

رافع : إذن ، هل تعتقد بان الفنان مساهم حقيقي وفعال في مجال التصميم ؟

ضياء : لا اعتقد أن هذا يحدث عندنا . شركات التصميم في الغرب تستقطب الفنانين وبإلحاح للعمل معها ، ليس الفنان الحرفي ، بل الفنان المبدع الذي يحمل أفكارا ورؤى جديدة ، وذلك لتحقيق إعلانات وتصاميم مبتكرة في كافة المجالات . وهم ينشرونها في كتب ومجلات لخلق نوع من الوعي الجمالي ، وكذلك لإيجاد نوع من المنافسة والتحدي بين هذه المؤسسات . لدينا مؤسسات للتصميم لكنها غير مؤثرة ولا تعطي نموذجا يحتذى به. المطبوعات العربية بشكل عام متخلفة ، لنأخذ مثلا مجلة روز اليوسف التي كانت تصدر في الخمسينات ، سنجد لها مثيلا في كثير من مطبوعات هذه الأيام ، مع فارق الورق الصقيل والبهرجة اللونية . أما العامل البصري الأساسي فهو نفسه .

رافع : وكيف يمكن أن نتطور في هذا المجال . التصميم ، ومنه التصميم الطباعي وهو جزء حيوي ومهم من فن العصر والمستقبل . ما هو دور كليات الفنون والمدارس الفنية العربية في تطور هذه الفنون ونهضتها ؟

ضياء : كما تعرف ، في كل جامعات العالم ، وفي كلياتها الفنية ، هناك فنانون معروفون عالميا يقومون بالتدريس فيها . بينما يقوم بهذه المهمة و في اكثر أكاديميات الفنون عندنا فنانون تقليديون . في البلدان العربية أصبحت شهادة الدكتوراه تسبق شهادة الإبداع. وهذا عائق كبير في سبيل تطوير الدراسة الفنية ووضعها في الطريق الصحيح . نحن نحتاج فعلا الى برامج متطورة في مجال تدريس الفنون الجديدة ومنها التصميم الطباعي ، ونحتاج الى خبرات فنية متميزة للقيام بهذه المهمة ، وبدونها سنبقى متخلفين عن التطورات المذهلة في العالم . ومع هذا ، فهناك إمكانيات عربية شابة واعية لدورها ، ومنهم الفنان نديم محسن (درس التصميم الطباعي في امستردام) الذي يعمل بطريقة مغايرة لما يحدث في الدول العربية، إنه موهوب ومبتكر في مجال التصميم، وتصميماته قل ما تجد لها مثيلا عندنا .

رافع : هذا يقودنا الى تقييم الأجيال ، وخاصة جيل الثمانينات والتسعينات . بصفتك أحد رموز جيل الستينات في الفن العربي المعاصر ، كيف ترى الأجيال اللاحقة وما هي خصائصها ؟

ضياء : سأروي لك هذه الواقعة . التقيت مؤخرا بشاب من خريجي معهد الفنون الجميلة في بغداد ، وسألني : هل أنت من جيل فائق حسن ؟ هذا مؤشر على كثير من النقص في المعلومات والثقافة العامة والجدية في معرفة التجارب السابقة .

من خلال متابعتي لما يحدث في التجارب الشابة في الفن العربي اليوم ، وجدت أن هناك مؤشرات جميلة في الفن السوري أو العراقي وكذلك في الفن اللبناني ، وعلى قدر اطلاعي على التجارب العراقية الشابة في ظل هذا الظرف المأساوي الذي يمر به الوطن ، ولأنها المرة الأولى في تاريخنا الذي ترتبط فيه لقمة العيش مع الفن ، فقد اصبح الفنان نتيجة ذلك موزعا بين أن يأكل وبين أن يرسم . إن أراد العيش فعليه التوجه الى الفن التقليدي ، من اجل أن يضمن بيع أعماله وإلا فهو



البحث عن الضوء ١٩٩٦ / ٤٠× ٥٦ اكريليك على قماش

فن لا يباع . وعلى الرغم من ذلك ، فهناك تجارب عراقية شابة مع قلتها تحاول أن تشق طريقها بشكل صحيح ، وأذكر منهم نزار يحيى وغسان غائب وسامر أسامة وكريم رسن وضياء الخزاعي وهناء مال الله وغيرهم . ومع أن البعض منهم قد اعتمد على تجارب عالمية ، بينما اعتمد البعض الآخر على تطوير الموروث، إلا انهم جادون في تطوير تجاربهم والحفاظ على مصداقيتها رغم الظروف الصعبة. إن إدامة هذه التجارب لأمر صعب أيضا ، وذلك لعدم وجود مؤسسات وصالات عرض حقيقية وصحيحة مهنيا يمكن أن تقف الى جانبهم . لقد حاولت شخصيا تنظيم معارض لهؤلاء الفنانين ودعمهم معنويا، ليكونوا مؤثرين أمام هذا الزحف الأمي من الرسامين التجاريين . إن هذه التجارب الفردية المحدودة لتبشر بفن آخر ، كما تقف مع تجارب عربية شابة أخرى في مقدمة المشهد التشكيلي العربي اليوم .

رافع : كنت من أوائل الفنانين العراقيين الذين يعرضون خارج العراق منذ أواخر الستينات . في بيروت والكويت والقاهرة والدار البيضاء وغيرها . كيف ترى الآن حال المعارض الشخصية للفنانين العرب ، وانتقالهم من بلد عربي الى بلد عربي آخر لعرض أعمالهم ؟

ضياء : جميل أن نقارن بين فترة الستينات والوقت الحاضر . عندما أقمت أول معرض شخصي لي في بيروت عام ١٩٦٩ استقبله الفنانون والصحفيون بود وصداقة رائعين . لكن ما يحدث الآن مختلف كليا ، وخاصة على صعيد الفنانين . هناك منطق جديد يشبه الى حد ما منطق صاحب الدكان الذي يبيع فاكهة معينة ويخشى أن يجاوره شخص آخر بفاكهة جديدة .هناك انحياز محلي بائس يتحكم بالعديد من الفنانين ، ومخاوف لا تعكس شخصية واثقة من حلولها الفنية ، فعندما أقمت معرضا آخر في بيروت عام ١٩٩١ بعد غياب لحوالي ربع قرن، جاءني ناقد معروف وقال لي : إن هذا لمعرض كبير ، وكان حريّاً أن يقيمه الفنان اللبناني كذا وليس أنت . قلت له : لقد أقمته تكريما لبيروت . لقد تحكمت عصابيته بمعنى المعرض، ولم يتمكن من ان يفتح نافذة الاختلاف. إن هذا الأمر يتكرر الآن في اكثر من بلد عربي ، ومع هذا فهناك انفتاح من قبل جمهور جديد ومتقبل للتجارب المتميزة ، وكذلك احتضان للفنانين العرب الجيدين ، سواء أكانوا مقيمين في بلدانهم أو في الخارج ، كما هو حاصل في البحرين ، هذا الانفتاح على مناخات الاختلاف ، على نوازع فنية متنوعة سيؤدي حتما الى تفكيك المشهد المحلي بكل محدويته ، زارعا روح التنوع والاختلاف. ■



غرافيك ١٩٨٤/ من مجموعة مركز البحرين للفنون الجميلة والتراث

الرسم الحديث في البحرين

بصنيع شظفه يسعى إلى ترفه الخيالي

فـــاروق يــوسـف *



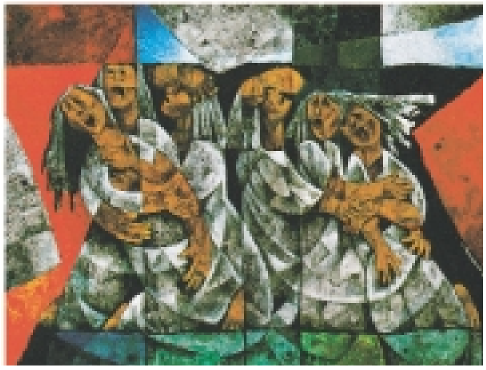
لوحة للفنان الشيخ راشد بن خليفة آل خليفة

(ارض دلمون مكان طاهر ونظيف
ارض دلمون مكان مليء بالنور
في ارض دلمون لا تنعب الغربان
ولا تصرخ ناعقة الحدأة
حيث الأسد لا يفترس أحدا
ولا الذئب ينقض على الحملان)
– من أسطورة سومرية –

أبواب البحرين

جزيرة في كل ما تفعله. البحرين لا تشبه كل اليابسة القريبة منها. يشدها خيط وهمي إلى البصرة. أليست هي باب السومريين إلى الخلود؟ دلمون بكل ما تعنيه من عزلة على المستوى الواقعي، حيث الاستغراق في المتخيل هو صفتها التاريخية. هذه الصفة التي تجد لذة عظيمة في الاستجابة لشرط جغرافي أملى عليها كل هذا الاختلاف. يقول اسعد عرابي (الجسرة الثقافية) العدد ٨ ربيع ٢٠٠١ : (لا

* شاعر وناقد تشكيلي من العراق. صدرت له مجموعات شعرية، وله دراسات في النقد التشكيلي.



لوحة للفنان عبدالله المحرقي



لوحة للفنان ناصر اليوسف

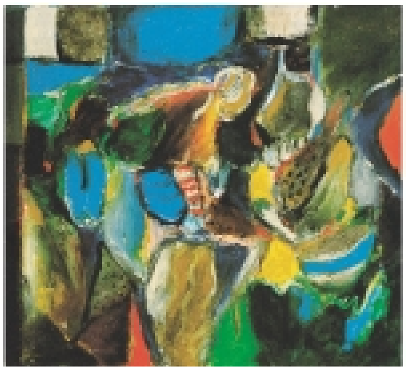
ندري إذا كان ورثة حضارة دلمون قد تأثروا بجغرافية بلدهم، حيث تتداخل اليابسة وشظاياها في شدق البحر. لا شك ان لهذا الإيلاج البحري ـ الأرضي بعدا ميتافيزيقا يهيئ للفنان الاحتكاك المباشر بقدرية عناصر الطبيعة سجلته أناشيد البحارة عبر آلاف السنين والمرويات الموروثة على لسان فرشاة المصور عبد الله المحرقي.

ابتدأ الفن المعاصر في منتصف القرن العشرين مبكرا لبعض السنوات عن توائمه الخليجية. كان الرواد المؤسسون يجتمعون كل يوم جمعة في إحدى القرى المتاخمة للمنامة. ينهلون من ذخائر بيئتهم، من فراديس آنكي وعصف البحر ولهفة الوداع والدمعة التي تسكن انتظارا طال لصياد سافر في لؤلؤة البحر . غطس ولم يصدق وعده بالعودة أبدا. كان جمع الرواد من السني إلى العريفي ومن العريفي إلى اليوسف يبحثون عن حلمهم التشكيلي في مفاتن البيئة). عام ١٩٥٢ أرسلت البحرين احمد قاسم السني الى إنجلترا كأول مبعوث فني. وحين عاد إلى بلاده شكل إلى جانب عبد الكريم العريض، راشد العريفي ، ناصر اليوسف، عبد الكريم البوسطة، عبد الله المحرقي (الذي يعود له الفضل في تأسيس فن الكاركتير في البحرين) القاعدة التي أقيم عليها أحد أهم أبواب البحرين المتخيلة. فإذا ما كان للبحرين بابها، ذلك الباب القائم وسط مدينة يشهد لها العتق بذاكرة استفهامية وبشهوة البلوغ إلى البحر، فلها أبوابها المتخيلة التي تطل بها على الخفاء: باب للشعر يشعل قناديله قاسم حداد وعلوي الهاشمي وعلي الشرقاوي وباب للموسيقى يستدعي خالد الشيخ واحمد الجميري من خلاله رنين كل الحنان الغافي في أعماق الوجدان العربي. وهناك أيضا وأيضا باب للرسم يلونه بأصابع مرهفة رسامون ينتمون إلى غير جيل فني، بدءا من عبد الكريم العريض(١٩٣٤) وليس انتهاء بهلا الخليفة (١٩٧٥) مرورا بـ(راشد آل خليفة وبلقيس فخرو وعبد الرحيم شريف وجمال عبد الرحيم وعبد الجبار الغضبان وعباس يوسف ولبنى الأمين وعباس الموسوي وأحمد باقر وإسحاق الكوهجي وعباس المحروس وعلي محمد المحميد وعمر الراشد وأنس الشيخ وإبراهيم بوسعد). وهو باب يكتظ اكثر من سواه بالحالمين المسحورين ببشارة الخلق. وهناك أبواب أخرى للتواضع والبساطة والأحلام والتلقائية والتأمل والانعتاق والذهاب الى الحرية بقلب ثائر. ففي هذا البلد الصغير هناك دائما ما يوحي بالسعة. وفي هذا البلد غير الغني هناك دائما ما يدعو إلى الدعة والاسترخاء المتأمل. جزيرة تمشي بتاريخها ولا يثقل عليها هذا التاريخ. مترفة بعنائها وكأنها تمضي بغموضها إلى الوضوح. أصوات بناتها المغامرين، صيادي اللؤلؤ ما زالت تشق عتمة ليلها، حاملة نداء العودة . ففي كل لحظة هناك

ما يشهق بلمعانها. لؤلؤة الأمس، لتتلمس طريقها في اتجاه الحاضر. هذه الفاتنة التي يسترخي البحر على أذيال ثوبها تمعن في التماهي مع أحلامها. هل نقول الحقيقة حين نصف؟ لا أظن. فالثقافة تقيم دائما في مكان خفي، وهو مكان يجعل الوصف طارئا وعصيا. وحين يكون المسعى الثقافي ممعنا في حداثته ومسترسلا في الاستجابة لأصوات العصر فإنه لا يقع إلا مشتبكا بالغموض الذي سرعان ما يكشف عن ثرائه. هناك عمق وصدق وطموح وتوق جارف إلى الإبداع في كل ما قدمه ويقدمه مبدعو البحرين . فأصواتهم رئات تتنفس من خلالها جزيرتهم الرائعة أنقى هواء. (و يبدو انفتاح البحرين على العالم جليا من خلال تعددية أماكن بعثات فنانيه: بوسعد إلى بغداد، غضبان إلى دمشق، المحرقي إلى القاهرة، بلقيس فخرو إلى الولايات المتحدة،احمد باقر إلى باريس،عبد الرحيم شريف إلى باريس ونيويورك) .

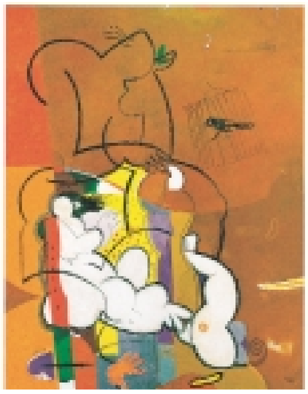
حين حاز ناصر اليوسف على الدانة الذهبية عام(٢٠٠١) وهي أكبر الجوائز التي يمنحها المعرض السنوي لفناني البحرين، قلت وقال سواي بالتأكيد: يستحقها وإن جاءته متأخرة. ولا يكمن سر هذا الرضا الملغوم بالأسى في أنّ هذا الفنان(المولود عام ١٩٤٠) والذي فقد حاسة البصر منذ سنوات يمكن وصفه ب(كلود مونيه البحرين) من جهة إصراره على تحدي العتمة بالرسم، حسب، بل لانه لا يزال يقدم اقتراحات جمالية محلية هي غاية في الأصالة أيضا. إن يده التي تشبعت خيالا طوال سنوات مديدة من الرسم هي التي ترسم ذاهبة وراء بصيرتها. وهي التي لا تزال قادرة على صنع أسطورة رسام يجد في الرسم خلاصه. رسام لا يترك أدوات الحفر طوال النهار إلا من أجل أداء الصلاة. يفسر الناقد اسعد عرابي هذا الإصرار البطولي بقوله: لوحات ناصر اليوسف تكاد تتحول إلى إيقاعات صائتة (بمعنى إصدار الصوت) لهذا السبب فإن غياب النظر لديه لم يقم بإعاقته بصريا عن تلمس اللوحة وإنتاج أعمال هائلة ومدهشة، لا تزال تتفوق على أي اتجاه آخر في المحترف البحريني. والكلام لعرابي الذي يضيف بافتتان : أنا شخصيا اعتبر اليوسف أهم فنان بحريني إلى اليوم بسبب نفاذ بصيرته داخل اللوحة وهو ما يذكرنا بأحداث شديدة الأهمية في تاريخ الفن. فأعظم أعمال بيتهوفن جاءت بعد إصابته بفقدان السمع. وأهم إنتاج الرسام ادجار ديجا جاءت بعد فقدانه حاسة البصر. في تصوري أن اليوسف يتفوق على الفنانين الآخرين من هذه الزاوية.(من مناقشة نشرت في جريدة الأيام البحرينية بتاريخ ١٤ فبراير ١٩٩٩ بين الصحفي محمد الحلواجي وعرابي).

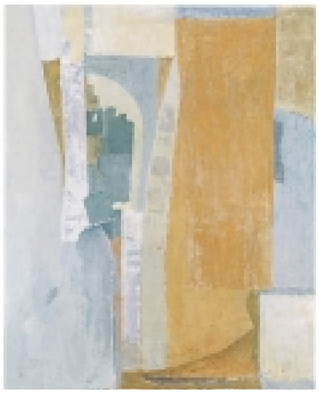
وبعيدا عن التقييم النقدي لتجربة اليوسف فإنّ المشهد التشكيلي البحريني يضج بعدد كبير من


لوحة للفنان راشد العريفي


لوحة للفنان عبدالكريم البوسطة


لوحة للفنان أحمد باقر


لوحة للفنان إبراهيم بوسعد


لوحة للفنانة بلقيس فخرو

التجارب الفنية الأصيلة. لا لانه يستند إلى تاريخ فني عريق، ذلك لان البحرين كانت طوال نصف القرن الماضي حاضرة بقوة في المحترف الفني العربي، حسب، بل لخصوصية في المزاج الثقافي البحريني تجعله أقرب إلى التحول منه إلى الثبات أيضا. أصالة هذه التجارب ذات مسارين: الأول موضوعي والثاني شخصي. على مستوى موضوعي فإنّ التحولات الفنية في البحرين لم تحدث على شكل قفزات درامية إلا في حالات نادرة. أما من جهة شخصية فإنّ الفنان البحريني قد حرص على أن لا يشطح في تجربته أفقيا. بل ركز همه على تشييد بحثه الجمالي على أساس مبدأ التراكم. وقد يكون هذا الحرص قد حال بين الفنان البحريني وبين الرغبة في المجازفة خارج حدود اللوحة التقليدية التي لا تزال تعالج حيويتها ضمن الحيز الذي تسمح به شروط الحداثة. ففي حدود اطلاعي المتواضع ليس هناك في البحرين تجارب فنية تستلهم فكر وخيال ما بعد الحداثة. غير أنَّ هذا لا يعني أنّ الفنان البحريني لا يستجيب لحساسية التجريب، فهو يفعل ذلك لكن ضمن مفهوم الأصالة الذي سبق وأن نوهت به. إنّ أهم ما يميز الرسم الحديث في البحرين شساعة المنطقة الخيالية التي يتحرك فيها شكليا. وهو حدث نادرا ما نشهده في عالم الرسم اليوم حيث تختلط أساليب الرسامين ويمارس العديد منهم فعل البصبصة بتصميم مسبق على إنجازات الآخرين. (هذا الحكم ليس مطلقا، فهناك من سعى إلى التمظهر من خلال التقليد بحجة التعلم).

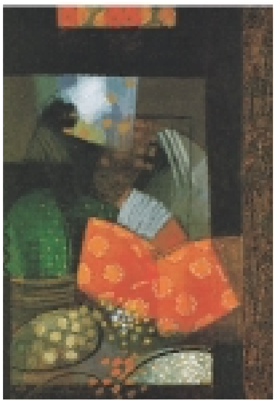
ان لكل رسام حقيقي في البحرين عالمه الشكلي الذي ينمو داخليا، معتمدا على مواد محلية وعالمية مؤهلة للاستثمار المستمر. وكما بدا لي فإنّ هناك تواطؤاً بين الرسامين على استبعاد التكرار حيث يكون عنصر المفاجأة مع كل خطوة يخطوها الرسام مستعدا لامتحان أسلوبه تجريبيا. وهكذا يكتسب أسلوب الرسام الواحد هو الآخر شساعة هي الأخرى تدعو إلى التفاؤل. وهو ما أظنه سببا مقنعا لان



لوحة للفنان عبدالرحيم شريف



لوحة للفنان عباس الموسوي



لوحة للفنان عمر الراشد

يكتسب الرهان النقدي على محاولات غير رسام بحريني طابعه الجدي الصريح. ومن هؤلاء الرسامين يمكنني الإشارة بقدر من الانحياز إلى راشد آل خليفة وإبراهيم بو سعد وعبد الرحيم الشريف وبلقيس فخرو وعبد الجبار الغضبان . وكل واحد منهم يسكن منطقته التي شيدها بمادة خياله وأفكاره ومزاجه الثقافي وذائقته الجمالية الخاصة. وإذا ما كانت بلقيس فخرو قد خلصت كليا بتجربتها إلى التجريد فان الآخرين ما زالوا يكسبون التعبيرية طبائع استلهام متجددة. إنهم تعبيريون لكن بأساليب يغلب عليها الطابع الشخصي. ولقد تحاشيت في استعراضي النقدي اللاحق المرور بتجارب الرسامين الرواد لأنني اعتقد أنها صارت اليوم في ذمة التاريخ حيث لا ارغب في الخوض.

رسامون بامتياز حريتهم

راشد آل خليفة : يوميات مرحة

كلما أرى رسومه تأسرني تلك الخفة التي تنطوي على نوع من السحر الأخّاذ. سحر يبلغه المتلقي بمسرة تمليها الراحة التي تؤلفها العلاقات الشكلية من غير أن تكسبها طابعا عاديا. شكلانية راشد آل خليفة تستولي على تخدش عاديته، إنما تنتزعه منها وكأنها تزيح عنه فقره الخارجي، قشرته التي تخفي روعته ليظهر ثراؤه البعيد الذي هو ثراء حلمي. هذا الرسام يدفع المتلقي إلى ممارسة نوع من التأمل المترف في أسباب انجذابه إلى الأشياء المحيطة. فهو لا ينأى بالحياة عن طرقها المعيشة بل يفعل العكس تماما حين يستدعي الخيالي المستتر داخل الفعل اليومي المعيش. رسوم ترعى اليومي وكأنه طفل أسطوري يخرج من ثنايا إحدى الحكايات الخيالية. فالمشهد الذي يصوره آل خليفة هو مشهد أليف نراه بضراوة ونعيشه بصرامة كل يوم، غير أنه لا يجذبنا إلى لذائذه الخفية مثلما يقع في رسوم هذا الرسام. ليس لان الرسام يعيد صناعة المشهد بعد تفكيكه حسب، بل لانه يهدينا إلى الأنفاق التي تقود إلى أسراره وتعري مسراته الخفية في سطحها المألوف. الرسام آل خليفة الذي درس الرسم في بريطانيا وأقام ستة معارض شخصية وأسس جمعية البحرين للفنون التشكيلية لا يقف شكليا عند حدود المشهد المرئي بل يلحقه بنغمه، ولا يلاحقه بل يكتفي بما هو ضروري منه: تقشفه الذي يكشف عن حقيقة ترفه.

إبراهيم بو سعد: تأليف إيقاعي

يستعرض إبراهيم بو سعد (١٩٥٤، درس الرسم

في بغداد) أناقة انفعاله مسحورا بموضوعات اجتماعية هي اليوم الغائب الأكبر عن الرسم، لا في العالم العربي بل في العالم كله. حيث غلب الاهتمام بمادة الرسم التقنية على الاهتمام بالرسم ذاته. ناظرا ورائيا خياليا في الوقت نفسه. بوسعد يعيد الرسم إلى الحياة لا ليستهلكها ولكن ليطلق إمكانية جمال خفي من إمكانياتها. لوحاته أشبه برسائل غزل يوجهها عاشق متيم إلى كل من يمر عابرا مسرعا وممعنا في الفته بالحياة. يلتقط في رسومه إيقاعات المشهد الموسيقية أكثر مما يستولي على المشهد بتكويناته المرئية. وهو لذلك يعيد تأليف هذا المشهد حسب الإيقاع. متبعا إشارات خيالية لا ترى إلا وفق إلهام خفي. في رسومه نرى المشهد من خلال أبعاده الحقيقة في ظل إهمال متعمد لأبعاده الواقعية. فالمشهد هذا لا يحضر إلا مصحوبا بوقع تأثيراته ولمسات تفاصيل حياته الخفية. حياته التي تلمسنا بدعة وخفة من غير ان تجتاحنا بصريا. هو مثالي في تقلباته الأسلوبية. لقد تنقل بين الأساليب الفنية بثقة قدمين مدربتين حتى فاجأه اسلوبه الأخير الذي لا يخفي صلته ببيكاسو عالميا وضياء العزاوي عربيا من طرف خفي وهو هنا إنما يقدم خلاصة مسيرة فنية بدأت بارتباك واقعي لتنتهي بتعبيرية تمعن في إظهار رجائها التجريدي. الخط لديه يتخلى عن مهمته الوصفية ليتسلى بواقعته: حدثا استثنائيا يساهم في اتصال الأشكال التاليفية لا في فصلها البعض عن البعض الأخر. انه يقترح لكل حالة مرئية مقاما موسيقيا مناسبا لها.

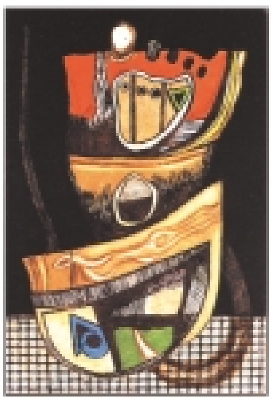
(معرضه على مائدة العشاء عام ١٩٩٨) .

عبد الرحيم شريف : المغامر بعناده

في باريس ونيويورك درس عبد الرحيم شريف الرسم وحين عاد إلى البحرين جلب عصف الحداثة الفنية معه. هو الفاصلة بين مرحلتين: ما قبله حيث الأساليب التصويرية التقليدية وما بعده حيث المضيّ وراء أوهام الحداثة بكل تقلباتها الساحرة. رجل حداثة بامتياز. برسومه استطاع أن يضع حلولا لثنائية القديم_ الحديث و لإشكالية المعاصرة والتراث. فهو ابن مدرسة نيويورك المتأخر. جلب إلى البحرين حداثة فالتة من كل قياس مسبق، حداثة لا تشبه سواها. رسام تتساوى لديه التشخيصية والتجريدية. لذلك فان طرقه الأسلوبية مفتوحة دائما. فهو مطمئن إلى ما يمكن أن تنتجه اللوحة. لا لأنه يرهن اللوحة إلى غيابها حسب بل لانه يسعى إلى تجسيد هذا الغياب في كل مراحله الأسلوبية كأنه يبحث عن شيء غائب. ولم يكن الأسلوب عائقا بل كان ثغرة حرية مفتوحة على وعي استثنائي بالفن. انتقل شريف من التشخيص إلى التجريد ومن ثم إلى


لوحة للفنان جمال عبدالرحيم


لوحة للفنان عباس يوسف


لوحة للفنان عبدالجبار الغظبان

التشخيص براحة من يطرق أبوابا هو وحده من يعرف ماذا يختبئ وراءها. ففي معرضه (كينونة) الذي أقامه في الأيام الأولى من سنة (٢٠٠١) استطاع ان يقنعنا ان رسومه إنما تقدم مبدأ الحرية على أي مبدأ آخر (التمكن والإتقان على سبيل المثال) حتى ليخال من يرى هذه الرسوم أنها لم تُنشأ إلا من اجل ان تكون مدائح لحرية مستعادة ، على الأقل على قماشة اللوحة. كانت لوحاته تشخيصية، لكن من طراز خاص، طراز يشبهه. وهو الواقف بقلق الواثق بين التجريد والتشخيص.

بلقيس فخرو : الحافات الصلبة

اجتازت فخرو حافة التجريد الصلبة بسلامة مدخراتها البصرية. لقد راهنت زمنا طويلا على الوحدات التشكيلية التراثية واتجهت مباشرة إلى ما تستند إليه هذه الوحدات من تجريد. فكانت لا ترى الأشياء إلا من خلال وهمها الشكلي ذلك الوهم الذي يصنع وجودا يقربنا من إحساسنا البيئي بالأشكال وهي في حالة تكون. فخرو تراكم أشكالها رغبة منها في اكتشاف حساسية الشكل منفردا. إنها تبعث الحياة في ثنيات شكل مفترض. ليست إلا رسامة غامضة لا على مستوى ما تضمره من نيات حسب بل وعلى مستوى سلوكها المباشر أيضا ومع ذلك فإنها تضعنا في صلب قضيتها: الشكل مكتفيا بذاته. حساسية هذه الرسامة تهب الأشكال جرأة المضي وراء الناقص منها. وهو ذاته ما ينقص إحساسنا البصري. نقص لا تخفي بلقيس اهتمامها في البحث عما يمكن ان يرممه.تتداخل أشكالها ويشف بعضها عن البعض الآخر وكأن عالمها مصنوع من مادة شفافة.

عبد الجبار الغضبان: الحكايات الدفينة

صورة الصانع المولع بصنعته من جهة ما تمثله من علاقة أخلاقية بالعالم لا يمكن ان تفارق هذا الرسام. فما قدمه الغضبان للفن التشكيلي في البحرين يتخطى إنجازه الشخصي ليعرف به معلما تعلم على يديه العديد من رسامي الحفر الطباعي، ولم يصبح هذا الفن على ما هو عليه اليوم في البحرين إلا بفضله. لقد تعلم الجلد وعلمه، حتى حريته قيدها من أجل مهارة أفضل. رسومه تفصح عن هذه المهارة ومعها فيض من الحكايات. ذلك لانه يجد في الحكاية الصيغة المثلى لاقتحام الرسم. وهو في كل ما يفعل إنما يؤدي المهمة التي يفهمها اكثر من سواها وهدفه لا يكون أكثر وضوحا بعد الرسم مما كان عليه قبله. ذلك لانه لا يسمح للصدفة بان تقوده أو تخدعه ولا يراهن عليها كمكيدة مرجأة، كما يفعل سواه من الحفارين. في رسومه حس شعبي دفين لا يتجسد في مفردة بعينها بل تستجلبه حساسية المتلقي، كونها تصدر عن الثقافة الشفاهية عينها التي لا يخفي الرسام شغفه بها. وهكذا تتكون لصوره جماليات كامنة هي غير ما نرى، جماليات تصدر عن خبرة لذة وشقاء و نزق خفي، يشترك الرسام والمتلقي في التواطؤ على أن يكون ماثلا أمامنا من غير ان نراه. (الغضبان) هذا بالضرورة لابد ان يقودنا إلى اثنين هما برأيي يمثلان على اختلافهما الأمل المخيب للتشكيل البحريني في المرحلة المقبلة: جمال عبد الرحيم (١٩٦٥) وعباس يوسف (١٩٦٠)، تلميذيه اللذين استطاعا ان يشطا بعيدا عنه محتفظين بتعاليمه المدرسية من غير ان يتوقفا عند لحظته الجمالية. وهذه فضيلة تحسب له أيضا.

جمال عبد الرحيم : الشهوة كلها

لن تكون مغامرة هذا الرسام مع كتاب أدونيس (معرض ودفاتر منفذة بتقنية الحفر الطباعي عرضت عام ٢٠٠١) هي الأخيرة من نوعها. فجمال عبد الرحيم يمتلك من الخيال العملي ما يجعله مطمئنا إلى أن حياته في الرسم لن تكون إلا عبارة عن مشروعات متلاحقة. مشروعات يغلب عليها الطابع العملي. وهي صفة اكتسبها من مرانه الطويل في الحفر الطباعي وقبله من مهنته بحارا يصارع البحر. شخصيته هذه انعكست على طبيعة صلته بالرسم.



لوحة للفنان اسحاق الكوهجي

فالرسم اليوم وبعد عشر سنوات من الكدح اليومي صار بالنسبة إليه بمثابة حياة. وبالأحرى صار الرسم حياته وهو يؤثث هذه الحياة بالأحلام. وكان عبد الرحيم على استعداد دائم للمضي في أحلامه الأدبية إلى آخرها. وهو الذي بهره غير مرة أن يكون معلقا على نص أدبي: نوران لفريد رمضان والمعلقات السبع ورشم لشربل داغر واخيرا الكتاب لأدونيس، وهناك دفاتر مطبوعة أخرى هي عبارة عن محاولته الوصف عن طريق التخلي عن الوصف الخارجي. ولا أحد بإمكانه ان يتنبأ بأي عمل أدبي جريء آخر سيقوم هذا الرسام بالتعليق عليه. ذلك لان هذا الرسام يهوى المفاجأة بقدر ما يستجيب لمبدأ الصدفة.

عباس يوسف: غواية الخط

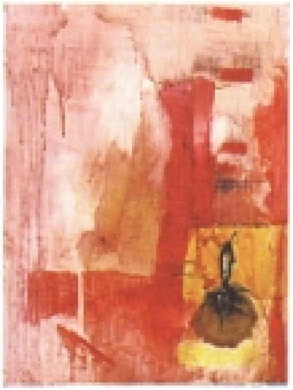
لا يزال عباس يوسف مولعا بالخط العربي، متبعا بافتتان صرامة قوانينه كأي خطاط آخر. غير أنه عن طريق هذا الافتتان نجح في الوصول إلى تكوين يكون أساسه الإيقاع الحروفي. هناك غواية متقابلة بين الفنان والخط. في ظلها كان الخطاط يتراجع ليتقدم الرسام قاطفا ثمار غواية، لم يبذل جهودا كبيرة في استدراجها. هذه العلاقة التي تبدو لأول وهلة ملتبسة وغامضة يمكنها أن تكون مفتاحا لفهم شخصية هذا الرسام واستيعاب تجربته البصرية القائمة أصلا على تغييب العالم واتباع ما تطلقه المفردات من نغم.

فإذا ما كانت مهارات الخطاط بادية للعيان فان الرسام استطاع ان يغفل نتائجها، كونها هدفا قائما لذاته ليبقي عليها كونها ذريعة للوصول إلى هدف أسمى، هو المقدس. وكان الرسم بالنسبة إليه هو هذا الهدف. ولهذا يمكنني القول ان عباس يوسف لم يخن الخط بل ظل وفيا له حين أغواه ليكون الجزء الملهم (بكسر الهاء) من الفعل الجمالي. الجزء الذي يصدر عنه الإيقاع الذي ينبئ بالفعل. وقد نجد في عادات الخطاط التي لا يزال هذا الرسام مستغرقا فيها خير دليل على هذا الوفاء. ففي أعماله التي نفذها خلال السنتين الأخيرتين هناك تخل واضح عن الحرف حيث احتلت التكوينات التجريدية كل حيز في لوحاته، غير أن النظر مليا إلى هذه التكوينات لا بد أن يذكرنا بالتشكيلات الحر وفية. إنه اليوم يتبع وهم الحرف لا الحرف ذاته. وهو يسترسل في الإنصات إلى الأصوات التي تطلقها الحروف من غير أن يلتفت إلى غواية أشكالها المباشرة.

الأنوثة في تجلياتها

في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين بدت مساهمة المرأة البحرينية في النشاط الثقافي على قدر كاف من الوضوح. وصار جليا أنها تسعى إلى إزاحة الاختبار النسوي عن طريقها لتشارك وبشكل عضوي في صناعة التحولات الثقافية في مختلف الفنون الإبداعية. وكما يبدو لي فإنها في مجال الرسم استطاعت ان تستولي على جزء كبير من المشهد، الأمر الذي يكشف عنه ويؤكده المعرض السنوي لجمعية الفنون التشكيلية في البحرين بدورتيه (٢٠٠٠ و ٢٠٠١) حيث كان عدد الرسامات المشاركات فيه ما يقارب ضعفي عدد الرسامين. هذه الظاهرة وان لم تقتصر على الكم فإنها في حدودها الاستعراضية تمثل واقعة استثنائية في التاريخ الثقافي لبلد خليجي. على أية حال، فان محاولات شفيقة الهرمي ونبيلة الخير وفاطمة الجامع ولبنى الأمين وهلا الخليفة

ومي العتيبي وسواهن من الرسامات تشكل نوعا مختلفا من محاولة اختبار الرسم في شرطه الإنساني. نوعا يقع خارج ما هو متوقع من اهتمام تزييني أو تنافس اجتماعي. الأمر الذي يجيز لنا إلقاء نظرة جادة على هذه المحاولة. لقد أثارت اهتمامي في غير مناسبة تجربتان لفنانتين من البحرين تكاد تفصل وتفرق بينهما سبل كثيرة، وهذا الاختلاف هو سبب مضاف من أسباب الإغراء بالاقتراب منهما وتفحصهما، كل تجربة على حدة. اقصد : هلا الخليفة ولبنى الأمين. هاتان الرسامتان استطاعتا في وقت قياسي ان تنضما بامتياز موهبتيهما الصريحتين إلى المشهد التشكيلي في البحرين. ولا أتحدث هنا عن واقع افتراضي يستدعيه التوقع المحض، بل عن مشاركة فعلية لافتة، إن عن طريق المعارض الفردية أومن خلال العروض الجماعية. ورسومهما اليوم تمثل عالمين منفصلين عن التجربة الجمالية المكرسة في بلدهما وفي الوقت نفسه ملتصقان بالنسيج العضوي لتلك التجربة. وبشكل عام فان الاثنتين لا تبديان كثير اهتمام للالتصاق بالمعنى المكرس لمفهوم المحلية إلا بنسب متباينة وغير أساسية وبالأخص على مستوى المواد المستعملة لدى (الأمين) التي وجدت في الأبواب القديمة عنصر إلهام لها وفي الوقت نفسه مساحة يتمدد عليها فضاؤها المتخيل لونيا. وليس في هذا السلوك ما يثير أية حفيظة استفهامية بصدد التأويل النظري للفكرة. إذ يمكننا القول بيسر ان هذه الرسامة استبدلت قماشة اللوحة بخشب الأبواب القديمة لما تنطوي عليه هذه المادة من حساسية ملمس جاهزة. وهي حساسية استدرجتها الرسامة في اتجاه فكرة العتق الماثل باسترخاء في أعماق إنسانيتنا. إنها تعيدنا إلى الأماكن التي غادرناها، حيث تركنا جزءا منا لا يزال حيا. الأبواب لدى هذه الرسامة شواهد وليست علامات. وهي فاصلة بين زمنين وليست مجرد حجاب يخفي وفي الوقت نفسه يؤذن بالانتقال من مكان إلى أخر. أبواب هذه الرسامة هي سطوح وليست خلفيات.



لوحة للفنانة هلا آل خليفة



لوحة للفنانة لبنى الأمين



لوحة للفنانة نبيلة الخير

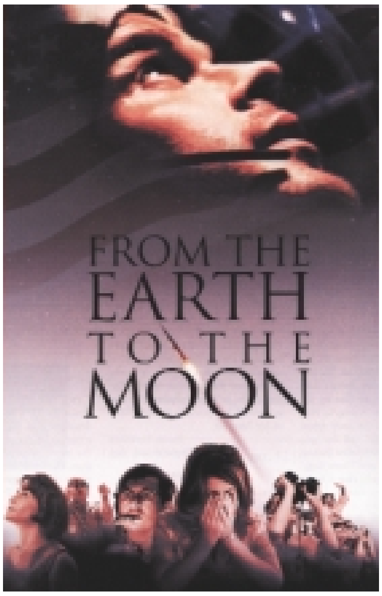
لذلك فإنها كأي عنصر آخر من عناصر بناء اللوحة لا تتوقف عن اقتراح جمالياتها، أثناء الرسم وأثناء المشاهدة على حد سواء. ولا بأس أن عثرت (لبنى الأمين) على شقوق أو ندب أو حروق على الخشب، بل إنّ هذا الاكتشاف لابد أن يكون مصدر سرور لها. ذلك لانه يكون أشبه بالجدار القديم الذي نصح (دافنشي) بتأمله واستخراج الأشكال من الآثار التي تركها الزمن عليه. الأمر يتعلق بالإلهام أيضا. ولن تفوت الرسامة فرصة الهام جاهزة مثل هذه، حيث عملت على تحريك هذه المفردات عن طريق اللون الملقى باستفهام مسبق وجعلت من السطح فضاءا ممتلئا تشتغل فيه العلامات . لقد استخرجت (الأمين) من السطوح الخشبية عالمها الجمالي الذي يظل عالما افتراضيا ما دام الخشب ماثلا للعيان.

وما دامت الرسامة لا تعنى بإخفائه. رغبة منها في الاستمرار في التماهي مع تجلياته. لكل واحدة من الرسامتين عالمها الشكلي الذي يكشف عن نزعتها الرؤيوية الغامضة. وإذا ما كانت (لبنى الأمين) وهي التي تحاشت الخوض في الرسم مدرسيا ، قد استعارت من العالم الخارجي سطوح لوحاتها، فإنّ (هلا الخليفة) تستأنف الرسم من لحظة فرار من المحيط. الأولى تقيم عالمها الشكلي في انسجام تذوقي مع التزامات جاهزة يهيئها المحيط الخارجي، أما الثانية فإنها لا تخفي شعورها المحبط بما يحيطها من اكتمال. لذلك فإنها تستلهم قدرتها على التجريد من هذه الصلة الناقصة. وهي صلة يفرضها شعور عميق بالغياب. ومن هنا يتخذ الرسم طابعه المتحرر من أي التزام بصري مسبق. (هلا الخليفة) تنشئ عالمها من مادة متخيلة، وهمية، ومنتقاة بعناية من تجارب الرسم ذاتها بكل ما تجلبه هذه التجارب من خبرة. وهي لذلك لا تغفل أي بارقة جمال تمن بها الصدفة. وهو ما يدفعها إلى الإبقاء على عناصر الرسم في حالة حركة مطلقة، وكأن فعل الرسم يعني بملاحقة الهذيان إلى أقصى نقاط ذروته. هذه الرسامة لا ترى الشكل في لحظة اكتماله، بل هي لا تعترف بهذه اللحظة إلا كونها علامة موت. ولهذا فهي لا تريد لأشكالها أن تصل، رغبة منها في أن لا تضل طريقها إلى الجمال المطلق. إنها تبتكر أشكالا غير مقيدة بالمعاني بعد أن تكون قد جردتها من هيئاتها المؤكدة.

وهي أشكال تتذرع بالشك من غير أن تذهب بخيلاء طموح إلى اليقين. هذه الأشكال لدى كثير من الرسامين تعبر عن وعي مزدوج بالحيرة واللذة. حيرة من لا يجد في الشكل ملاذا آمنا ولذة من يبصر العالم يتشكل وفق مشيئته البصرية. وهي مشيئة تسعى إلى الاستغراق في عصيانها. ذلك لأنها لا تفسر فعل النظر حياديا وهي غير معنية بذلك على الإطلاق. إنها ترى العالم من جهة تشكله الجمالي غير المسبوق. فهو تشكل يحدث على اللوحة ولا صلة له بالخزين البصري. (هلا الخليفة) تصنع عالمها في لحظة انبهار ودهشة، هي ليست مقتبسة من صلة بالمحيط، بل هي جزء من عالم عرفاني يهيئه الاستغراق في الرسم، فعل إبداع خالص. هذه الرسامة ترى في الرسم محاولة لاستحضار علاقات شكلية، وليس لتقليد هذه العلاقات أو ابتكارها. ذلك لان هذه العلاقات قائمة لكن وراء حجاب لا يمكن اختراقه إلا عن طريق الاستغراق الإشراقي. وهو فعل لا يمكن الوصول إليه إلا بالاستجابة العفوية لنشاط المواد المستعملة في الرسم. وهو ما أجادت الرسامة الخليفة القيام به. الرسامتان(لبنى الأمين) و (هلا الخليفة) هما جزء من المشهد التشكيلي الباهر الذي يعيش في البحرين تحولاته المستمرة. وهي تحولات تليق ببلد يمضي إلى ترفه الخيالي بشظف عيش مثالي . . ■

من دفتر السينما

قاسم حول *



اليوم هو العاشر من شهر كانون الثاني ١٩٩١ الذي يصادف أيضا يوم الخميس. هذا ما هو مكتوب في المفكرة السنوية، وما يؤكد ذلك أن الصحيفة الصادرة هذا اليوم مكتوب فيها ذات التاريخ.

فعلا إنّه يوم الخميس العاشر من شهر كانون الثاني ١٩٩١ .. لقد أكد المذيع ذلك عند افتتاح محطة الإذاعة.

1

في هذا اليوم أشعر بأنني أكملت تماما إخراج فلمي (البحث عن ليلى العامرية) وأمامي مجموعة من علب الصفيح وفي داخلها أشرطة ملفوفة.

كل تلك الأيام الحلوة ، الممثلون ومقالبهم في الليل وحياتهم بين الجد واللهو، المصورون ، أجهزة الإضاءة، مهندسو الصوت، أجهزة التسجيل، الماكيير، عمال الديكور، الرسامون، المونتيرة ، الموسيقيون، عدد كبير من المساعدين، والسفر بين مواقع شتى في العالم، وجبات الطعام مع الجميع كل ليلة، الأحاديث الشيقة عن مجريات العمل كل يوم ، والنوم مع أحلام جميلة، والاستيقاظ قبل بزوغ الفجر، ومدير الإنتاج الذي ما أن يوقظ هذا الممثل ويذهب لإيقاظ الآخر يكون الأول قد نام ثانية ..

* مخرج وناقد سينمائي من العراق

الكل سافروا ..

تحولت كل تلك الحياة الشيقة إلى مجموعة من علب البلاستك والصفيح مرمية أمامي.

يعرض الفلم وأنا قد أشاهده، وإذا ما شاهدته فمرة أو مرتين، ولم يعد يعني شيئا بالنسبة لي.

مرة حولت أحد أفلامي إلى شريط فيديو، ووضعته في حقيبتي اليدوية وسافرت. انتابني إحساس بأن كل الفنانين الذين عملوا معي في هذا الفلم موجودون في حقيبتي وفي داخل الشريط الصغير، وانهم يتململون ويودون الخروج من الحقيبة. تصورتهم صغارا، كل واحد منهم بحجم رأس الدبوس.

لماذا كبسوا على هذه الشاكلة ؟!

2

لماذا كل هذه الأفلام ؟!

الشاشة الكبيرة والشاشة الصغيرة أفواه جائعة.

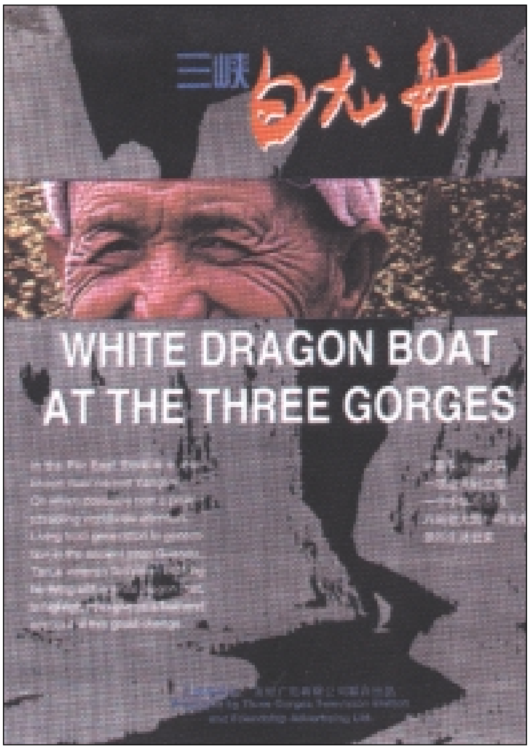
لماذا كل هذه الصالات السينمائية المنتشرة في كل الحارات في شتى أنحاء العالم، إذا كان الهدف منها عرض بضاعة رخيصة ؟!

ولماذا تكثر محطات التلفزيون وقنواته وتمتد ساعات البث في بعضها لأربع وعشرين ساعة؟!

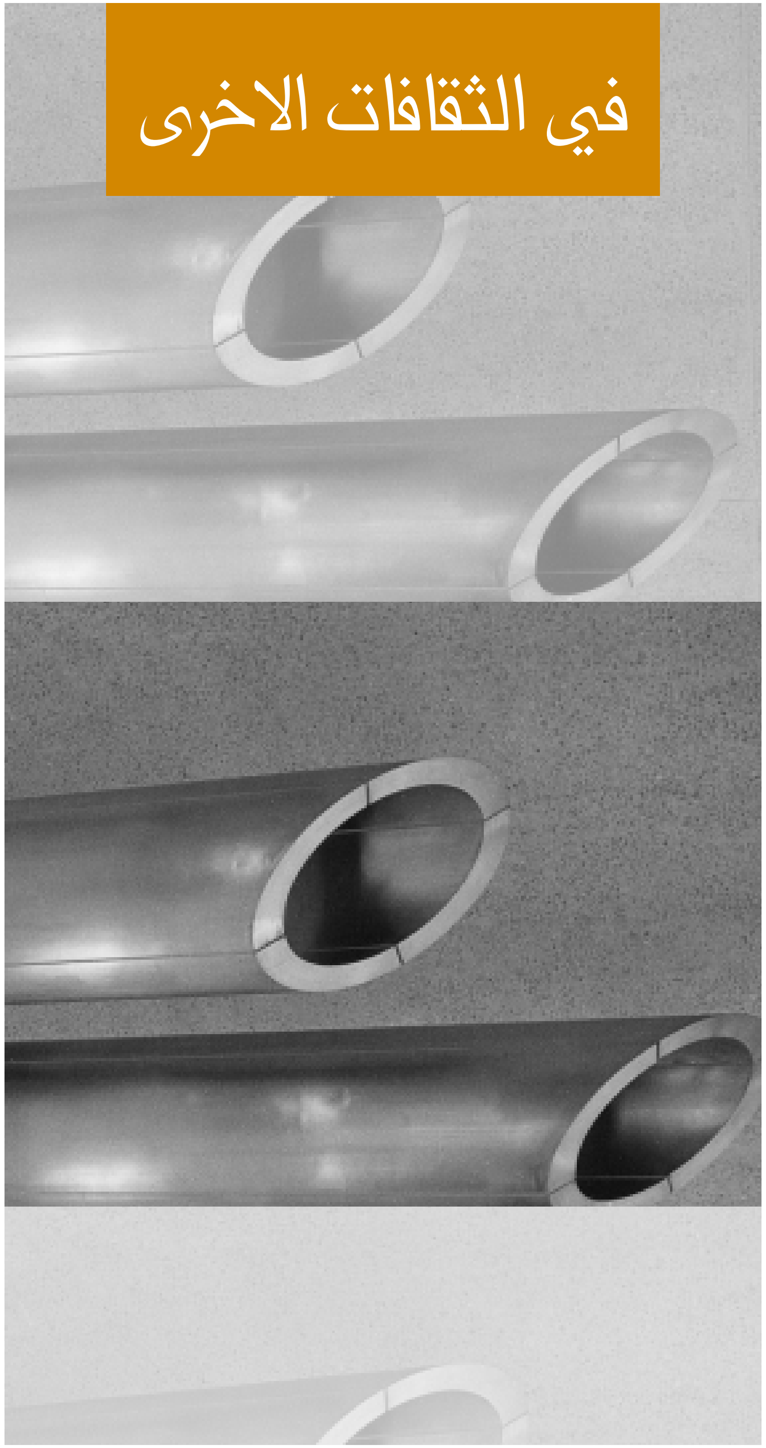
تتكرر في ذات المحطات ذات البرامج. نفس وجوه الممثلين والمغنين يكررون أنفسهم بثرثرة مختلفة وبملابس مختلفة وبأداء متشابه .. لا وقت لتقمص الشخصية !

تمسك بجهاز التحكم عن بعد وتضغط على أزراره فتحصل أحيانا على سيرك جميل أو رقص على الجليد أو فرقة موسيقية تعزف إحدى السمفونيات فيتوقف البث في البرنامج لتشاهد ماكنة جديدة تعمل بالبطارية لإزالة الشعر من سيقان النساء !

لماذا إذن توضع الكلاب البوليسية في المطارات بحثا عن الهيروين ؟! ■



في الثقافات الاخرى



راهن فلسفة المعنى
من المطلق إلى التفكيك والنسبية

مصطفى الكيلاني *

١- ما بين الفلسفة والعلم

أثرت الفلسفة في العلوم ، كما تأثرت بها خلال القرن العشرين الذي شهد تحول الفلسفة من علياء المثل إلى أرضية الممارسة واختراق الظواهر المخصوصة ، كالنص والخلية والذرة والنواة ...

ولم يقتصر التأثير العلمي في الفلسفة وفلسفة المعنى تحديداً ، على الفيزياء وما نتج عنها من ثورة معرفية « بالكم » و « النسبية » والبحث في طبيعة الضوء والأثير بعيداً عن محصل نتائج الفيزياء الكلاسيكية ١ ، بل شمل أيضاً الرياضيات الحديثة في ارتباطها بالمنطق وعلى هذا الأساس من التواصل الحميم بين الفلسفة والعلم ، بين المعنى الأنطلوجي والمعنى الإجرائي أمكن لابستيمولوجيا العلم والفينيمونولوجيا باعتبارها الوجه الآخر الجديد للفلسفة المعاصرة ، قطع أشواط بعيداً عن عقلانية أرسطو وهندسة إقليدس وفيزياء نيوتن في زمن لاحق ... وتدعم هذا النهج المختلف في إنتاج المعرفة الجديدة بالتجريب وتثوير المنطق وتحديث الرياضيات ومراجعة مفهوم الحقيقة في ضوء تفكير جديد في الوقائع والظواهر ..

ولأن الواقع محكوم بالمثال عند التفكير فيه، والمثال مشروط بمرجعية الواقع ، لم ينفِ تقدم العلم خلال القرن العشرين الحاجة إلى الفلسفة ، وإلى فلسفة المعنى على وجه الخصوص ، إذ كلما حقق العلم خطوة جديدة في مسار اكتشافاته واختراعاته تعالى صوت فلسفة الأخلاق والمعنى والجمال مذكراً بماهية الإنسان والحقيقة الممكنة ...

ولهذا التزامن والتلازم والتواصل بينهما الحضور البارز منذ عودة هيجل إلى الإيمان وخلود الروح وحرية الإرادة في مواجهة المادية الآلية المباشرة ، ثم إحياء الكانطية في فرنسا أثناء القرن التاسع عشر لمغالبة نفوذ التجريبية ، يليه تطوير المبحث الفينيمونولوجي بظهور أعمال إدمونت هوسرل (E. Husserl) الحريصة على التذكير بحاجة العلم إلى الأسس الإنسانية ، وما عقبه من خوض موريس مرلوبونتي (M.Merleou Ponty) في دقائق الظاهرة ، بما ينكشف للوعي مباشرة ، عند هدم الحدود الفاصلة

* ناقد من تونس، أستاذ الأدب العربي والنقد الأدبي بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بسوسة - جامعة الوسط التونسية. صدرت له مؤلفات في مجال النقد ، كما صدرت له مجموعة قصصية واحدة.

بين الذات والموضوع التي سادت الفلسفة التقليدية وتجاوز المساءلات المعتادة القائمة على المقابلة بين المثالية والمادية . فتلتقي واقعية الفينومونولوجيا والتجريبية في حيز مشترك واحد بإيلاء المحايثة والوعي المباشر في إدراك الظاهرة الأهمية الكبرى . إلا أن الوعي لا ينحصر في دلالة المباشر الحيني إذ تستقدم اللحظة زمناً من الخبرة ، وينفتح ذلك الوعي على ممكن هو المستقبل ، أي ممكن المعنى المختلف .

٢- عدة مقاربات في بيان مدلول المعنى المختلف ، واتجاهان أساسيان :

وبهذا التقارب ، حد التداخل أحيانا ، بين الأنطلوجيا والإبستيمولوجيا تتسع فلسفة المعنى ، وذلك بتطور المبحثين الهرمونيتيقي والبراغماتي . فاتجه المشغل الهرمونيتيقي إلى تفسير النصوص وتأويلها بحثا في المعنى المجمل الذي هو معنى النص في ذاته ، باعتباره ظاهرة حية في وعي الكتابة ووعي القراءة .

ولأن المعنى في النص مشروع دائم للفهم استلزم الفهم فهماً آخر ، ذلك أن المعنى ، في النص الرمزي على وجه الخصوص ، توهج دائم . وبالقراءة ينكشف بعض من هذا التوهج الذي يحول المعنى إلى مشروع دائم للفهم ٢

فاستطاعت بذلك الهرمونيتيقا إسقاط عديد من المسلمات المثالية عند البحث في الظاهرة والنص ومعنى الخصوصية والسياق ولحظة الوعي وقصدية القراءة ونسبية الفهم والمعنى والحقيقة ... أما البراغماتية فهي النقد الآخر للمثالية ، من خارج حدودها ، بتطوير المبحث التجريبي دون الرجوع إلى فكرة الفصل الآلي بين الذات والموضوع ، بين المثال والواقع .

ولئن شاع نفوذ الهرمونيتيقا في ألمانيا وبلدان أوروبا عامة فقد انتشرت البراغماتية في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية لينكشف بذلك التباعد والتواصل في الآن ذاته بين قارتين من التفكير الفلسفي والعلمي ... فكان لشارلز ساندرس بايرس ٣ (C.S.Peirce) لفضل في وضع الأسس الأولى للبراغماتية ، يليه على وجه الخصوص وليام جيمس (W. James) الذي هاجم فلسفة هيجل وأسسها المثالية .

فلا يقاس الفكر ، في المنظور البراغماتي ، إلا بالنتائج العملية ، وتحديداً بالفائدة على أساس تقدير مختلف للمعنى ، إذ ينفي التسليم بالقيم المطلقة خارج فضاء الواقع الطبيعي وبعيداً عن ظاهرة التغير الدائم تبعا لنتائج الخبرة التجريبية .

لا شك أن اللغة ، في تواصلها مع الدلالة أو فلسفة المعنى ، هي المجال المشترك بين المبحثين الهرمونيتيقي والبراغماتي في مراجعة مفاهيم الحقيقة والمعنى والظاهر والعلامة والرمز ... ويتأثر هذا المنحى العام بانفتاح اللسانيات النظرية ، في زمن لاحق ، على المعلوماتية ودراسات الذكاء الاصطناعي والمعرفة الافتراضية بغية اكتشاف جوانب أخرى مجهولة في إنتاج المعنى وإذا المعنى ، والمعنى الأدبي ، مجمل قضايا تفترض :

أ- قراءة شاملة لآليات المعرفة الحديثة كما تبلورت مفاهيمها منذ نقد الفكر التقليدي إلى اليوم .

ب- تمثل مفهوم المعنى وإنتاجه بواسطة الخطاب . وبهذا الاعتبار يتباعد الأنطلوجي والإبستيمولوجي لغرض بحثي كي يتواصلا في المجالين الهرمونيتيقي والبراغماتي دون التغافل عن الفروق الجزئية ، ذات الصبغة المنهجية ، بين البراغماتية والسيمانطيقا في منظور كل منها .

ج- العودة بالمؤتلف بين متعدد المقاربات البحثية الخاصة بالمعنى إلى واقع الاختلاف رغم التسليم الجماعي بضرورة التوسل باللغة والفكر والذات القارئة والحاجة المعرفية إلى التفسير والتأويل بغية النفاذ إلى أدق الجزئيات والخوض في أعسر القضايا الخاصة بالمعنى .

٣- المعنى وهذا العصر : في الجذور الأولى .

لكل عصر معناه ، وعصر المعنى لا يحد بأعوام ،

بل قد يستمر قرونا في طور سابق ليقاس بعقود في طور لاحق ، وقد ينحصر وجوده أثناء طور جديد قادم في أعوام قليلة ، كعقلانية الأزمنة القديمة والوسيطة تليها عقلانية الحداثة ، وما بعد الحداثة ، منذ القرن الثامن عشر إلى اليوم ، « وللعصر الميديولوجي » ٤ أحكامه اليوم وقوانينه غداً في تسريع تاريخ المعرفة وتمثل آليات اشتغال المعنى الحادث ..

إن لعصر المعنى الذي نعيشه اليوم جذوره التي تستقدم معاول هدم لعصر معنى سالف ، بل إن جذور المعنى المختلف الذي وسم العصر الذي ننتمي إليه اليوم تعود في الأساس إلى القرن التاسع عشر وتحديداً إلى أعمال فريديريك نيتشه (Friedrich Nietzsche) الذي أعاد بالسؤال إثارة القضايا الخاصة بالأصل والطبيعة والماهية دون مسبق أخلاقي أو معرفي ، بل قد يحيلنا البحث في هذه الجذور على الفكر الكانطي ثم الهيجلي لتراكم المفهوم الأنطلوجي والخبرة المعرفية وتوارث حلقاتها باشتغال تناصي يصل اللاحق بالسابق .

إن البحث في آليات اشتغال العقل والسعي إلى تفكيك وظائفه، الظاهرة والخفية ، تعم النظر في « فينيمونولوجيا الفكر » بمثالية جديدة يليها التنظير لـ « جينيالوجيا الأخلاق » لفك الطوق المضروب على العقل والجسد والروح قصد تحرير الإنسان من أوهامه القديمة والحادثة ، تعتبر بدايات حاسمة لعصر جديد مختلف للمعنى .

فتجزيء القول في ماهية الذات ، بالنهج الهيجلي، اختراق جريء لمطلق موروث سكّن مقولات الذات والموضوع والكائن والعالم في أطواق مغلقة من مفاهيم شبه ساكنة ، إن « الوجود في ذاته » و « الوجود لذاته » و « الوعي المتصل » و «الوعي المنفصل » بدء حاسم لتفكيك نظام الكتلة والواحدة المتراصة وتحويل الوعي من مطلق الاشتغال بافتراض قوانين متشابهة متكررة إلى « الفاعلية » بقوانين مباشرة متغيرة ، تاريخية في الأساس ، ذلك هو معنى التفرد الذي بدأ يطلق الذات من عقالها بإدراك الفردية ، بشكل بدائي من حيث المفهوم الجديد المغاير للسابق ، إمكانية تفريق الوجود الكوني لحصول الفرد على نصيبه الخاص الذي به يحيا كائنا مختلفاً ٥ ، عند معرفة « روح الجوهر » ، تلك الماهية الكونية المرجعية التي تسعى إلى الفاعلية بواسطة الذات الفردية الواعية المفكرة . لقد انزل هيجل بذلك الفكر من علياء المثل إلى واقع الفاعلية ، بضرب خاص من المثالية الحادثة يمكن عدها « مثالية واقعية » ، بمنظور السياق التاريخي المعرفي لزمن هيجل ، كأن ينقل الكائن مفهوما من المجال العام اللانهائي ، بدلالة المطلق المثالي السابق ، إلى الموقع أو السياق ، ومن الديمومة إلى اللحظة ، ومن التكرار إلى التطور ، ومن حقيقة الساكن الثابت إلى الحقيقة الفعلية المتحركة في انتظار القول بتعددها ونسبيتها في طور معرفي لاحق . فينشئ الفكر الهيجلي بهذا الإرباك تشققاً في منظومة العالم الأخلاقي عند فقدانه المركزية المطلقة والتوحد اللاّ - مشروط بالذات الفاعلة خلافاً لمعنى الفكر المطلق الذي ساد قروناً ٦ .

لقد أدرك هيجل بوعي بدئي خطر الانحراف الذي شهده الفكر الإنساني عند تحوله من الحضور المباشر، الذي اعتبره أساس التفكير الأول في التاريخ ، إلى دائرة المطلق ، فسعى بـ « فينيمونولوجيا الفكر » إلى إقامة ضرب من التوازن بإعادة الاعتبار إلى الراهينة (Immédiateté) مرادف « الوجود - هنا » الذي أنتج ، في زمن لاحق ، مفهوم « الدازاين » الهيدغري ٧ بعد تجريده من تأثيرات المعرفة الغيبية الإطلاقية بتناصٍ حادث ، كان لنيتشه الصدى الفاعل الأول فيه .

وليس أدل على « حقيقة الفكر » ومعنى « المباشر » أو « الراهن » من دلالة الفعل المعرفي حيث تكتسي الفكر صفة المفهوم المتصل جذريا « بالوجود - هنا » .

وبناء على هذا التصور المختلف لا تحد المعرفة بالاكتمال ، ولا تقتصر على معرفة ذاتها بذاتها ، بل تستلزم النقيض ، ذلك السلب الفاعل ٨ ، أي الممكن الذي يجعلها قادرة على التحرر من الأطواق المغلقة وتكرار اللحظات في مطلق زمني ، بل إن ثراء جوهر

الفكر يكمن في حركة بطيئة تفضي الانفتاح على ممكن آخر للفعلية ، تلك الصيرورة التي تدفع التفكير في المعنى إلى تمثل آفاق جديدة للبحث في الحقيقة وإرادة الفعل والحرية ...

إن المشترك بين مختلف الذوات المفكرة يحد بالجوهر الفكري تلك الحقيقة المرجعية التي حافظ هيجل على واحديتها في اتجاه ليخترق صفتها الإطلاقية بمحاولة النفاذ إلى ذات الفعل المعرفي في اتجاه آخر لحظة التفكير بآليات التواصل بين المفكر والمفكرين فيه .. إلا أن العلاقة بين المطلق والحيني ظلت قائمة في نهج واحد . فثراء الجوهر يقضي تعدد الذوات المفكرة واختلاف أفعال التفكير بضرب من التعاقب والتراكم والإضافة بالكشف والاكتشاف . ولكن ارتداد هذه الأفعال على الجوهر لا يظهر ، في صريح الخطاب الهيجلي ، إذ قد ينتج عن ذلك اختلال مقولة الفكر في ذاتها وتداعي المنظومة المثالية بأكملها ..

فيقتضي البحث في المعنى مزيداً من الحفر الأنطلوجي لتقويض المهترئ والانخراط في عصر جديد للمعنى بوعي أشد توتراً وأعمق تأثيراً وأوسع مدىً ، ذلك هو مشروع نيتشه لتأسيس ثقافةٍ جديدةٍ للمعنى ..

كيف الخروج من طوق التسليم بالحقيقة الوحيدة الثابتة الأزلية بمراجعة مفهوم الحقيقة في ضوء تصور جديد للخطأ والصواب ؟ كيف يعاد النظر في ماهية كل من الخير والشر بما هو أبعد منهما دلالة ، ذلك المعنى الما - قبلي الذي لا يراد به مسبق القيمة ؟ فيختل، بهذا الاشتغال الجديد للمساءلة ، نسق المعنى الساكن افتراضا كما يتحدد بالجوهر الذي لا يقبل الحركة والتجزيء لصرامة تسليمه بالحد الفاصل النهائي بين الذات والموضوع ، بين الملفوظ ورمزيته ، بين الخطأ والصواب ، بين « الشر » و « الخير » ...

إن التفكير المختلف في المعنى يقتضي الكشف عن المحتجب وراء الأقنعة ، أي فضح ما يتراءى للعيان حقيقة محضاً ، غير قابلة للمراجعة أو الدحض ، وذلك بالتفكير في نقيض الحقيقية والمختلف عن معرفة الوثوق ، عن طريق سؤال « الأصل » في « قيمة الحقيقة » ، « فهل إشكال قيمة الحقيقة هو الذي عرض لنا أم نحن الذين أسلمنا أنفسنا إليه ؟ » ٩ ، ذلك هو سؤال نيتشه في أصل الحقيقة ..

وإذا الاختلاف قائم بين فلاسفة يذعنون لسنن التفكير الموروثة وبين دعاة الفلسفة الجديدة الذين حرصوا على « حزحة الثوابت وإرباك المسلمات وانتهاج موقف أخلاقي ينتصر للكائن وحقيقة البدء وإماطة اللثام عن الكذب والتضليل لاعتبارهم أن الفلسفة ليست إلا الوجه الآخر « لغريزة الاستحواذ » ، أي « إرر ادة القوة » بالصورة الأكثر سمواً فكرياً ، « إرادة خلق العالم » بتركيز سلطة الحقيقة البدئية ، مرجع كل الحقائق الحادثة والممكنة والماهية المرجعية التي بها نتمثل مختلف القيم على امتداد تاريخ الأخلاق ١٠ .

إن مرجع القيمة في تاريخ الأخلاق يكمن أساساً في هيمنة القوة ، بما في ذلك اللغة التي تفترض تسمية ، لا محيد عنها ، للأشياء تبعاً لإرادة المتكلم .. وما « الشر » ، بهذا المنظور ، إلا الوجه الآخر « للخير » إذا أمكن للإنسان أن يختلف عن غيره من الكائنات الأخرى باكتساب العمق الروحي الذي حوله إلى كائن قادر على الخطأ والصواب . فتفترض القوة النقيض، كأن يستدل نيتشه باليهود الذين سعوا إلى إنشاء أخلاق جديدة تختلف عن الأخلاق الأرستقراطية السائدة ممثلة في الخير والنبل والقوة والجمال والسعادة وحب الله ، باعتماد كراهية القوة عند الانتصار للعاجز والفقير المحتاج والمريض وغيرهم من « الأتقياء » و « أحباب الله » ... ١١

وليس الثأر اليهودي ، تحت غطاء أخلاق دينية جديدة ، من الهيمنة الأرستقراطية ، إلا وجها آخر للهيمنة باعتماد الفكر والروح في مواجهة السيف والسوط والمال ومختلف تعبيرات القوة المادية ... وما المسيح أيضاً، في تركيز هذا النهج الأخلاقي الجديد، إلا تعبير عن « قوة العجز »،إذا أجازت العبارة في مغلبة « عجز القوة » ١٢، إذ أمكن تحويل وجهة الكائن

« بتشويه » أخلاقي مقصود تمثل في ذلك التأثير الروحي الذي نقل الفكر من دائرة الحس والطبيعة إلى مجال الروح والتزهد ، ومن « هيمنة » الأسياد إلى عقيدة العبيد والمستضعفين ، وإذا روما المنتصرة بدءاً تنهزم بالنقيض ذاته كأن يتراجع نظام القوة العسكرية أمام زحف القيم الدينية الحادثة ، فيغالب الصليب السيف « لتمسيح » روما وهي التي قاومت المسيح وأتباعه بالقوة العسكرية الغاشمة ...

وكما أسفرت « القيمة الأخلاقية » الأرستقراطية عن النقيض الذي هو القيمة الدينية استحال حصر المعنى في دلالة المطلق ، ولهذا السبب بحث نيتشه عن المسكوت عنه في سنن التفكير الفلسفي ، عن اللاّ – معنى ، بدءاً بالنسيان ، باعتباره أهم ركيزة للوعي الذي يستطيع بواسطته أن يتجدد ويضمن الصحة والقوة ، وهو بمثابة الذاكرة الخلفية للذاكرة . ١٣ ، لأنه المجال الفسيح الذي يمنح الوعي اقتداراً على التمثل والتجدد والتفكير في الفكر ذاته .

وبهذا البعد الآخر للفكر يستطيع الكائن أن يتحرر من قيود الزمن المباشر ليفكر على أساس التواصل بين الضروري والحادث ، بين الساكن والمتحرك ، بين ما حدث وما يحدث وما يمكن أن يحدث بتخطيط مسبق يغير الواقع ويتغير به .

إن ميزة التفكير النيتشي في النسيان والوعي تكمن أساساً في إعادة تمثل حالة الذات بالموضوع ، كأن يقر اكتساب الذات ذاتيتها بالموضوع وتشكل الموضوع بالذات ضمن دائرة وعي مخصوص رغم تواصل كل الذوات بالموضوع ذاته ...

لقد أنتج التطور الأخلاقي الفرد القادر على ممارسة السيادة وحرية الإرادة والاستقلال بوعي رفيع القيمة ، نشيط ، كامل القوة والفتوة ١٤ ، يؤسس للراهن والمستقبل معاً .

فليس قصد نيتشه من الحفر في البدايات وقراءة تاريخ الأخلاق إلا السعي إلى تحرير المعنى من تضليل المثل التي سعت إلى الثأر من القوة « بكراهية القوة » ، ومن ثمة الانتصار للعجز على القوة ...

إلا أن هذا الاسترجاع لا يستلزم بالضرورة البقاء في دائرة تأويل المعنى قديما والاقتصار على فهم القوانين التي حفت بنشوئه والمقابلة بين « معنى القوة » والمعنى النقيض ، بل يعود بنا إلى الجذور بغية تأسيس زمن معرفي جديد بإنشاء إنسان مستقبلي قادر على تحرير الكائن من القرف والفراغ والعدمية المطلقة بإكساب الوجود الأرضي هدفه والإنسان ذلك الأمل الذي هو في أمسّ الحاجة إليه١٥.

٤- في المعنى واللاّ – معنى .

فيتقابل المنظور الأنطولوجي والتناول البحثي الإبستيمولوجي في بيان حدود المعنى وآليات اشتغاله استناداً إلى مقاربات العمل التفكيكي أو انتهاج قوانين اللغة ، والكلام تحديداً ، في تمثيل منظومة إنتاج المعنى وتشكله بين الحدث وإمكان الحدوث .

إن المعنى ، كما يرتئيه جيل دي لوز Gilles Deleuze) (هو الحدث المختلف عن السابق الذي يحمل في ذاته نوعاً جديداً من المفارقات حيث اللا – معنى كامن في المعنى شأن المفارقات السالفة تمثل حضوراً للا – معنى داخل الدلالة . فينشأ التضاد بين الانقسام حد اللاّ – نهائي والتوزيع بمجموع تركيبات متفردة تبعاً لمنطق يفترض، بناء على ازدواجية النهائي واللاّ – نهائي ، وجود اللا – معنى في المعنى مما يكسب المعنى فعلية الحركة والتغير والاختلاف والتردد بين الدال والمدلول.. لذلك اعتبر دولوز المعنى أثراً ، بعيداً عن المفهوم السببي ، بل « أثراً بصرياً » ، « صوتياً » أو لمزيد التوضيح ، « أثراً يظهر على السطح » ، « أثراً موقعياً »، « أثراً لغوياً » ، والسبب ماثل في الأثر ذاته بما يشبه « السبب المحايث » المقترن بآثاره الخاصة ١٦ .

وبعيداً عن تقديرات البنيويين يذهب دولوز في مفهوم إنتاج المعنى إلى « الخانة الفارغة » ، ذلك الفراغ أو العدم يولد أي إمكان للمعنى ، فيتشكل من خلاله المعنى ...

لقد أمكن للبنيوية ، في تقدير دولوز ، إرباك

المنطق المعتاد في العمل الفلسفي بتغيير الحدود المتعارف عليها سابقاً بين الله والإنسان ، بين « الله – الإنسان » و «الإنسان – الله » ، فأمكن بذلك ، خارج ازدواجية الأرض والسماء ، تمثل المعنى قيمة بدئية ، خزاناً ، احتياطاً أصلاً مرجعياً ...

إن اللا – معنى هو المعنى المحتجب الكامن الذي يساعد على إدراك المعنى .. غير أن هذه الحقيقة ترفض أي تسليم بالمعنى الجاهز وتستفيد من حفريات نيتشه واكتشافات فرويد الخاصة باللا – وعي وتلوذ بالموقع والسياق والتفرد بعيداً عن التجاذب بين الداخل والخارج ، الظاهر والمختفي ، الأرض والسماء..

وبهذا التفكير في اللاّ – معنى الملازم للمعنى والمختلف عنه تنكشف أهمية اللغة ، واللغة الرمزية تحديداً ، باعتبارها الأداة التي تخرج المعنى من الكتمان والمطلق والمجرد والفراغ والعدم إلى الحدوث ، أي الحياة ... أليس « الفناء هو الأصل (...) وما الوجود سوى النضال حد هذا الفناء » ؟ ١٧ أليس « الوجود انبثاقاً وخروجا ناقصاً» ؟ ١٨

إن الوجود إمكان للوجود في واقع العدم ، إلا أن هذا الإمكان قد يستحيل حدوثاً بالوجود ذاته دون أن يكتمل ، لأنه مسكون بالعدم ، مدفوع إليه حد التلاشي.. وما الإنسان – الموجود (étant) سوى إمكان للوجود ينقلب إلى وجود بفعل الكينونة ، بطفرة الانفلات من دائرة الاستعداد البيولوجي للتفكير والتكلم إلى وعي « الآن » و « الهنا » والأشياء والحاجة إلى التسمية بواسطة الرمز اللغوي ...

فاللغة ، وتحديداً فعل الكلام ، هي القادح والأداة للخروج من الوضع البيولوجي البدئي إلى وضعية الموجود ، إذ لحظة التكلم تنشأ الولادة الحقيقة للموجود لتنقل الكائن من وضعه البيولوجي إلى الحال التي بها يكون ويستمر في الكينونة إلى آخر لحظة في تاريخ وجوده البيولوجي ...

كذلك هو المعنى ، أنطولوجيا ، اختصار للوجود المنقوص حتما بحكم سيادة العدم على أي وجود ، يبدد كثافة الصمت ، اللا – معنى بما ينشأ لحظة التكلم والتفكير معاً من معنى نسبي مؤقت عارض يحمل آثار اللا – معنى الكامنة فيه ، « كالفرد الذي يولد ويكبر ويشيخ ويهرم ويموت » ١٩ وكالوجود ليس إلا « جزيرة أو جزراً في بحر العدم ...» ٢٠ تماماً كالورقة البيضاء تستقبل الحروف فيتلاشى بعض من الظلمة بما ينقدح داخل الذهن ليكتسب البياض المستبد ، أي العدم ، وهو الحدوث الذي لا يراد به التسليم بوجود المعنى مسبقاً في الدماغ لحظة الكتابة ...

وإذا المعنى ، شأن اللا – معنى ، ظاهرة تختصر ، تقريباً فكرة « أن الأصل هو في العدم ، وما الحياة سوى جزيرة صغيرة جداً أو ضوء ينبثق في ظلمة الليل الأبدي » ٢١ .

إلا أن للمغالبة « ولسكن » الموجود في اللغة والرمز اللغوي والاستعارة الشعرية وللضوء الخافت وللمعنى الذي يحدث منقوصاً ، شأن الوجود عامة ، أهميتها البالغة في تأكيد قدرة الإمكان على الفعل والمقاومة وتمعين (من المعنى) الغامض والمبهم بنقله من وضع المطلق المجرد المتكرر إلى حال النسبي المتعدد المغامر ، يتجاوز ذاته باستمرار دون التخلي عن «أصله المنفتح» ومتراكم خبرته في الوجود. ■

الحواشي:

١ المقصود بذلك فيزياء الساكن والمطلق لدى نيوتن .

٢ أمكن للهرمونيتيقا في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين الاستفادة من مختلف العلوم الإنسانية لإنشاء علم للتفسير والتأويل دون التخلي عن نظرية المعرفة ، على غرار « الحقيقة والمنهج » لغادامير (H.G. Gadamer) ، و« المعرفة والفائدة » لهابرماز (J.Habermas).

٣ من رواد المنطق الحديث وفلسفة اللغة ، وهو ابن لأستاذ مبرز في الرياضيات بجامعة هارفارد الأمريكية، نال الإجازة في الكيمياء ، ثم اشتغل بالمنطق والفلسفة . أسس للبراغماتية بكتب ثلاثة : « تثبيت الاعتقاد » (١٨٧٧) و«كيف نجعل أفكارنا واضحة ؟ » (١٨٧٨)

و« البرغماتية » (١٩٠٥).

٤ على حد عبارة ريجيس دوبري (Regis Debray) ، « عالم الإعلام العام » (الميديولوجيا) ، ترجمة فؤاد شاهين وجورجيت الحداد ، بيروت: دار الطليعة.

٥ W.F, Hegel "Lo - phénoménologie de l'esprit ," Traduit par Jean Hyppolite , France: Aubier , Tome II , 1941 , p10.

٦ المرجع السابق ، ص ١٣

٧ Martin Heidegger , " l'etre et le temps" , Gallimand 1964.

٨ G.W.F Hegel , "la ph énoménologie de lésprit" , p 311

٩ F. Nietzsche , "Par delà le bien el mal" , France: Union Générale d' éditions , 1978 , p28.

١٠ نفسه ، ص ٣٧ .

١١ F. Nietzsche , "Généalogie de lo morale" , Union Générale d' Editions , 1974 , p138.

١٢ المرجع السابق ، ص ١٤٠ .

١٣ نفسه ، ص ١٦٦ .

١٤ نفسه ، ص ١٦٧-١٦٨ .

١٥ نفسه ، ص ٢١٣ .

١٦ Gilles Deleuze "logique du sens" , Paris: Editions . 16 de Ninuit , 1969, p87-89.

١٧ د. سامي أدهم ، « فلسفة اللغة ، تفكيك العقل اللغوي ، بحث ابستيمولوجي أنطلوجي » ، بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٢٥ .

١٨ نفسه .

١٩ نفسه ، ص ٣٢٦ .

٢٠ نفسه .

٢١ نفسه .

وبالشكر تدوم النعم كلها

La Présente philosophie du sens: de l'absolu à la déconstruction et relativité

Mustapha Kilani (Tunisie)

Comment le concept de sens a évolué de l'absolu au relatif en traversant les différentes époques,à savoir l'histoire ancienne , médiévale , moderne et contemporaine ?

Cette approche s'interesse à la problématique du sens sur le plan théorico-pratique , visant la sémantique d'une part et I'hérméneutique d'autre part,en se referant au rationalisme kantien,à la"généalogie de la morale" Nietzschéenne,à la"phénoménologie" Hegelienne de l'esprit,à "l'être et le temps"de M.Heidegger et"Ecrits sur le signe" de C.S.Peirce tout en posant la question Deuleuzienne de "la logique du sens" ,ainsi que de la méthode dans une optique comparative , prenant appui sur l'anti - méthode et le sens que présuppose le non-sens.

Dans cette perspective,le sens moderne et contemporain se libère de la vérité uniqu et de la méthode statique en prenant comme but le sens du relatif , du néant et du chaos...

الصوتيات وجماليات القصيدة

أ.و.دي جــروت

ترجمه وقدّم له وعلّق حواشيه (*)

سعـــد مصلـــوح *

مقدمة المترجم

كاتب هذا البحث كان أستاذاً للسانيات والصوتيات في جامعة أوترخيت في هولندا (❖). وقد نشر البحث في الكتاب الذي أشرف على تحريره B. Malemberg وأصدره بعنوان Manual of phonetics (Amesterdam ، ١٩٦٨) والبحث من أوائل الأبحاث التي قرأتها وأسهمت في تشكيل وعيي بالعلاقة الحميمة بين الصوتيات التي هي مجال تخصصي الأول والشعر الذي كان – ولعه لا يزال – هوايتي الأولى .

وقد أحببت – بترجمتي له – أن أشرك القارئ العربي المتخصص معي فيما أفدت منه ، وأن تكون ترجمته استمراراً لجهد صابر يتغيا العمل على عقلنة التذوق ، وإقامة الحكم النقدي على أساس من التحليل اللساني المنضبط .

ويصدر بحث الأستاذ دي جروت للعلاقة بين الصوتيات وجماليات القصيدة عن علم النفس الجشطالتي ، وهي الرؤية التي ترى في الشكل أو الصيغة المدركة From كُـلّاً موحداً يتألف من عناصر، ولكن هذه الكلية wholeness ليست مجرد حاصل جمع للعناصر المؤلفة للصيغة ؛ فالقطعة الموسيقية ليست حاصل جمع النغمات المكونة لها ، والماء لا يشبه في الشكل أو الوظيفة عنصري الأيدروجين والأكسجين المكونين له . والذات المدركة يمكن أن تتصور العلاقة بين المكونات تصورات شتى بحسب ثراء الصيغة المدركة ، كما أن ثمة فجوة وَصِلةً في آن واحد معاً بين الخصائص الموضوعية للصيغة والتصور الإدراكي لها على نحو ما نلحظه في تجارب الخداع البصري .

ومن خلال تنويع الجشطلت إلى جشطلت الصوت المحض (كما في الموسيقا) ، وجشطلت الصوت – المعنى (كما في الشعر) ، وجشطلت المعنى – الصوت (كما في القصص والرواية) – يحاول الباحث أن يقيم تنظيراً بين التصور الجشطلتي للموسيقا والتصور الجشطلتي لجماليات القصيدة ؛ معرّفاً بالطرائق المختلفة التي يصطنعها الباحثون في الكشف عن جماليات القصيدة ، ومعبراً عن تقويمه الخاص لهذه الطرق ولعطائها في هذا المجال ، وحريصاً – في الوقت نفسه – على إبراز جدوى التحليل الجشطلتي لجماليات الإنشاء وجماليات الإنشاد في العمل الفني .

وقد وضعتُ حواشي المحرر في مواضعها من المتن ، وألحقتُ به التعليقات التي أضفتها تنويراً لمسائله ، وتوضيحاً لمشكله .

ولا يزال البحث على قدم العهد به غنيّاً في فحواه، جديراً بالقراءة المستأنية ، واعداً بآفاق في تحليل جماليات القصيدة العربية لمّا تستشرف ، وعسى أن يكون .

المترجم

* (بروفيسور) ، أكاديمي من الكويت، متخصص باللسانيات، في كلية الآداب بجامعة الكويت.

نــص البحــث

١ - الموضوع ومجال الدراسة

الدراسة الجمالية لِمَا ينطق به البشر من أصوات هي دراسة متنوعة المظاهر ؛ فهي تُعْنَى بجمال الصوت البشري في ذاته ، وبالجمال في اللغات ، وفي الأعمال الأدبية، كما تُعنى كذلك بمظاهر الجمال في أداء هذه الأعمال على نحو ما نرى في الإنشاد والغناء والتمثيل. فأما جمال الصوت في الغناء والتمثيل وما إلى ذلك فلن يكون موضع المناقشة هنا ، وعلى هذا فسنقصر المناقشة على معالجة الجمال في اللغات وفي الأعمال الأدبية .

والدراسة الجمالية للأصوات المنطوقة – شأنها في ذلك شأن أي فرع آخر من فروع العلم – عليها أن تقوم بمهمتين هما : الوصف والتفسير ، وأن تمدنا بإجابة على سؤالين ؛ أولهما : ما السمات التي تمتاز بها الأصوات الجميلة من الأصوات التي لا يحس الناس إزاءها بالجمال ؟ ، والآخر لم كانت هذه الأصوات على ما هي عليه من جمال ؟

٢ - فن الأدب

ينبغي أن نميز عند تعريف العمل الأدبي بين نوعين من النشاط يقوم بهما المتكلم ؛ وهما : فهم الجُمل ، والنطق بها .

وهذا التمييز أساسي ، ولا يطعن في صحته أن ممارسة المتكلم لهذين الجانبين من النشاط تتم – غالباً وإن لم يكن حتماً – في زمن واحد .

ونستطيع أن نُعرف العمل الأدبي في ذاته بأنه كُلٌّ مكوَّن من جُمل يدركها المتلقي وتبدو له على جانب من الجمال. بل إن العمل الأدبي قد يتألف من جملة واحدة كما نرى على سبيل المثال في كتاب « الأقوال المأثورة» Maximes الذي وضعه « لاروشيفوكو » (١) ، وبهذا المعنى يتميز العمل الأدبي في ذاته عنه في حال التلفظ به أو إنشاده . وقد يكون العمل الفني – بما هو بنية كلية – لغويّاً في جانب منه ، وبصرياً في جانب آخر . وهذه هي الحال في معظم الشعر الصيني ؛ حيث يمكن أن تشتمل القصيدة على عناصر لغوية ، وعلى سمات تتعلق بالإنشاد . ويحدث هذا على وجه الخصوص حين يعطي المؤلف توجيهاته بشأن الكيفية التي ينبغي إنشاد العمل بها . ويمكن أن يتضمن العمل عناصر موسيقية كما في غنائيات شومان Schumann's Lieder (٢) على سبيل المثال . وأي توليفة من هذه العناصر ممكنة من حيث المبدأ، كما يمكن أيضاً أن تكون مصحوبة بالتمثيل . ومن المحتمل – بل إنه دائماً في حكم المؤكد – أن تتفاضل الطرق التي يجري بها إنشاد قصيدة ما ؛ فيكون بعضها أكثر إقناعاً من الوجهة الجمالية ، بل إن بعض طرق الإنشاد قد يبدو ضرورياً لتحقيق الأداء المقنع . وبهذا المعنى يمكن أن يقال بعزو الخصائص غير اللغوية إلى « القصيدة » أو باعتماد هذه الخصائص جزءاً من « القصيدة » ، بشرط أن نَعْنِي بالقصيدة العمل الفني في جملته (٣) ، لا أن نقصد بها سلسلة الجمل التي ندركها فحسب . وقد عمدنا – دون أن نعني بهذا إنكار تلك الحقيقة التي لا يسعنا إنكارها – إلى تجنب معالجة الخصائص غير اللغوية جميعها ، أي تلك الخصائص التي هي ليست من خصائص اللغة Language إذا ما قوبلت بخصائص الكلام Speech (٤) .أو قل إننا عمدنا بوجه عام إلى معالجة اللغة بمفهومنا ، أي بما هي «عمل أدبي فني» . والأمر لا يخرج بطبيعة الحال عن كونه مسألة تعريف يُتخذ أساساً للدراسة ، وإن كان هذا التمييز جوهرياً وأساسياً – على أي حال – لفهم بنية فن الأدب (انظر : Jacobson, 1933 ويتحقق وجود العمل الأدبي بالطريقة التي يتحقق بها وجود قطعة موسيقية حتى من غير أن تُدوّن أو تُعْزف ؛ فبمجرد إدراك سلسلة الجمل المكونة للعمل يمكن تذكُرها أو نسيانُها أو تدوينها أو طبعها لمرة واحدة أو لعدة مرات ، كما يمكن قراءتها بالعين قراءة صامتة أو قراءتها قراءة مسموعة ؛ بل إن ذلك يمكن القيام به لأكثر من مرة في وقت واحد .

ويظهر فن الأدب في نوعين يمثلان طرفين متقابلين هما النثر Prose والنظم Verse. ولا يوجد

فاصل بين النوعين في الممارسة العملية ، والتمييز بينهما شكلي وليس تقويمّياً ، وهو تمييز لا ينطبق تمام الانطباق على التمييز ما بين النثري Prosaic والشعري Poetical ؛ فربما تتحقق لقطة نثرية بعينها درجة عالية من خصائص الشعرية ، كما أن قطعة بعينها من الشعر قد تكون موغلة في النثرية . وتتميز القصيدة من حيث الشكل بوجود توافق قوي ومتصل بين سلسة الكلمات المتتابعة وهي ما نسميه بالأبيات Verses أو السطور Lines . أما جميع الحالات المشتبهة التي تقع في مناطق التداخل ما بين النثر والشعر فتكون حيث تكون سلسة الكلمات المتتابعة على شيء من التوافق ولكن دون أن يبلغ هذا التوافق من القوة مبلغاً كبيراً .

ونحن نفترض بصدد هذا أننا – إذا استبعدنا التوافق بين الأبيات – سنجد أن الأصوات في الشعر تبدي السمات الجمالية التي لها في النثر ، مع فارق بينها في كمية هذه السمات ، أو فيما تتمتع به من درجة عالية في الإحكام. ومن ثم فسنقتصر مناقشتنا – بغية الإيجاز – على السمات الصوتية التي للشعر .

ومن المتوقع – في المرحلة الراهنة – أن يتحقق تقدم حقيقي في البحث نتيجة فحص الحقائق فحصاً جاداً ومثابراً ، ونتيجة التعاون ما بين اللسانيين وغيرهم من الدارسين في مجالات نقد الفن، وعلم النفس، والدراسات الجمالية . بل ربما يتحقق هذا التقدم بصورة أكبر نتيجة التعمق في تأمل المفاهيم، وإعمال الفكر فيما يميز بينها من فروق ، وفي طرق البحث . وإلى ذلك يرجع السبب في أننا سنصرف اهتمامنا – في الصفحات القليلة القادمة – إلى تجلية المفاهيم الأساسية ، وإلى اطراح المصطلحات التي تعوزها الدقة والكفاءة، وتحديد أهداف البحث ومناهجه ، واستيقاظ الأنظار إلى وسائل البحث التي تناط بها الآمال في هذا المجال. ولقد عمدنا – إلا في استثناءات قليلة – إلى أن نقرن ما يرد ذكره في هذا البحث من دراسات بالإشارة إلى قائمة المراجع ، حيث يمكن أن يجد القارئ معلومات أوفى بالمراد .

٣ – التشكيل الأسلوبي Stylization والجشطلت

تكشف الصيغة الصوتية Sound - form (٥) للقصيدة عن بعض المشكلات المربكة في التحليل والوصف . ولا حل لهذه المشكلات إلا بالتمييز الحاسم بين أمور ثلاثة: الطريقة التي يتم بها تنظيم السمات الصوتية ، والتشكيل الأسلوبي لهذه السمات ، والجشطلت السمعي الناشئ عنها .

إن اللغة واستعمال إحدى اللغات ، لا سيما في الكلام أو الكتابة ، ليستا إلا مسألة تنظيم دالٍّ للسمات الصوتية . وبعض الطرق المستخدمة في تنظيم السمات الصوتية ذات أهمية من الوجهة الجمالية . وهذه الطرق هي ما نطلق عليه التشكيلات الأسلوبية Stylizations (٦)، ومن أمثلتها ما نلتقي به عند شيشيرون Ciccro (٧) وماكولي Macaulay (٨) من جمل على درجة كبيرة من التوازن ، وما نلاحظه في أي سمة من سمات النظم الشعري ، وفي الشعر الذي يقوم على أساس المشاكلة المقطعية في الأبيات Isosyllabism (٩)، وفي الوزن والقافية وما إلى ذلك.

وينبغي أن نلحظ هنا:

(١) أن اللغة في ذاتها تقدم طرقاً من التنظيم ذات أهمية من الوجهة الجمالية ، ومن ذلك الكل الموحية. Onomatopoetic (١٠) والكلمات المتشابهة نحو Bim - Bam , Shilly - Shally وما إلى ذلك (*) .

* هذه الكلمات هي في الحق أمثلة طبيعية لسمة ذات أهمية بالغة من الوجهتين الصوتية واللغوية للكلمات التي تتميز بالقدرة على المحاكاة وبخاصيتي الرمز والتعبير . وهذه السمة هي إيثار الفروق الصوتية القصوى ، ويقصد بها الفروق الأساسية في النظام العام للسمات الفارقة الذي وضع أسسه جاكوبسون (انظر Jacobson , 1962, and Jacobson et al .1962) بل إننا نجد في اللغات التي تتسم بالثراء في نظام الصَّوائت تكوينات من هذا النوع بعينه من الكلمات تتجه إلى استخدام الأنواع المتطرفة في تقابلها مثل Tick - Tack (انظر الأمثلة الواردة فيما بعد) .

ومن أمثلة ذلك في اللغة السويدية Piff - Paff - Puff ، وفي الفرنسية Bric -à - Brac الخ . وتظهر هذه الكلمات على هيئة طبقة ذات بنية صوتيمية أكثر بدائية (أعني أكثر بساطة) وكذلك الشأن على سبيل المثال في الكلمات المستخدمة في هدهدة الأطفال .

(انظر : مالمبرج ١٩٦٤–١٩٦٦ « ب. مالمبرج »)

والحق أن الصبغ الجمالي في إي لغة ينتشر في مجموع المفردات وفي التركيب وتنغيم الجمل ، ويمكن على نحو ما - أن تعدَّ الصيغة الصوتية لأي كلمة بمفردها وحدة جمالية ، كما يمكن - بالإضافة إلى سمات أخرى - أن نعد التبادل المنتظم لصائت ما Vowel مع صامت أو أكثر Consonant أمراً ذا قيمة جمالية ، وكذلك نبر الكلمات Word - Stress (١١) والنغمة Tone (١٢) بيد أننا في مقالنا هذا لن نصرف اهتمامنا إلى التوليفات الجمالية التي تتيحها لنا اللغة بذاتها .

(٢) إن أي ضرب من ضروب الكلام أو الكتابة ، حتى أوفرها نصيباً من القبح تبدو فيه بعض السمات ذات الصبغة الجمالية ؛ ذلك أن الصبغة الجمالية هي مسألة اختلاف في الدرجة . وليس ثمة خط فاصل يمكن أن تُرسم به حدود صارمة ما بين الأشكال التنظيمية ذات الحظ الأوفر من الجمال وتلك التي هي ذات حظ أقل . ولذلك يمكننا أن نقول تحديداً لمجال موضوعنا : إننا معنيون بالسمات التي هي ذات أهمية خاصة لجماليات القصيدة .

إن تركيبة الأصوات التي هي ذات قيمة لجمالية القصيدة تركيبة قادرة على تكوين خبرة من خبرات الجشطلت (وهو ما سنعرض لتعريفه فيما بعد) ، ومن ثم فإن التشكيل الأسلوبي هو تركيبة قادرة على إيجاد جشطلت ؛ أي أنها تركيبة قادرة - إذا ما تعرض لها بعض المتلقين - على أن تثير لديه النشاط الإبداعي للشاعر . أما الجشطلت فهو نتاج النشاط الإبداعي للقارئ. ويمكن توضيح الفارق ما بين التشكيل الأسلوبي والجشطلت بمثال من خارج ميدان اللغة والأدب ؛ إن أي سلسلة من النغمات لا قدرة لها على أن تشكل لحناً موسيقيّاً Melody بمجرد كونها نغمات ، كما لا يمكن لأي سلسلة من الدقات الصادرة عن ساعة أو بندول إيقاع أن تُعَدَّ في ذاتها إيقاعاً . واللحن الموسيقي الواحد يمكن تكوينه باستخدام سلاسل مختلفة من النغمات ، ومثال ذلك أن في إمكاننا تغيير السلم الموسيقي لأي لحن بنقله إلى مقام أعلى أو إلى مقام موسيقي أدنى . وعكس ذلك ما نلاحظه في شأن دقات الساعة أو البندول ؛ فالسلسلة الواحدة من الدقات يمكن أن تفسر بطرق مختلفة مثل :

Tik - Tak ; Tik - Tak ; Tik - Tak

أو TiK - Ták; tik - ták

أو Ták Tik - Tak , Tàk Tik - Tak

ونجد من المثال السابق أن أي سلسة من النغمات أو الدقات هي تشكيلات أسلوبية . أما الطريقة التي يكون عليها إدراكها وتفسيرها عند التلقي بوصفها نماذج كلية منظمة Organized Wholes فهي جشطلتات . ونظير ذلك في الشعر أن سلسلة الأصوات (أو الصيغ الصوتية) في البيت أو المقطع الشعري Stanza (١٣) أو في مجموع القصيدة هي تشكيلات أسلوبية . أما الخبرة التي تتخذ شكل نموذج كلي منظم عند قراءة البيت أو المقطع الشعري أو القصيدة فهي جشطلت (انظر : Katz 1950).

ويتضح من الأمثلة أن الجشطلت يختلف اختلافاً مبيناً عن التشكيل الأسلوبي الذي يتجه ، كما أن الجشطلت في بعض مفاهيمه هو أكثر من مجرد تشكيل أسلوبي ، وقد يشتمل الجشطلت على سمات ليس لها ما يقابلها في التشكيل الأسلوبي .

وإذا اعتبرنا المثال الذي سقناه سنجد مصداق ذلك في اختلاف الجشطلتات التي يمكن أن تنشأ عن الدقات من حيث التنوع والتجزئ والتوافق والتشكلات الكلية . والسمات التي تشكل جوهر الجشطلت هي - على نحوٍ ما - جميع السمات التي يتكون منها تشكل كلي A Whole ونجد في الشعر أن السلسلة الواحدة من الكلمات يمكن تحت ظروف مختلفة - كأن تختلف الأبيات السابقة عليها - أن تفسر جماليّاً بطرق مختلفة كل الاختلاف.

وإليك البيت التالي لتوماس كامبيون :

Come , let us sound with melody the praises

إن هذا البيت يمكن أن يفسر معظم القراء بحيث يقرأ

على النحو الآتي :

Come , lét us sound with mélody the pràises

غير أنهم لا يلبثون أن يكتشفوا أن الشاعر نفسه يريد به أن يكون البيت الأول من قصيدة على الشكل السافوي Sapphic (١٥) ؛ أي أن يقرأ على الوجه الآتي:

Come, lét us sound with melod'y the pràises

وتعد التشكيلات الأسلوبية – على نحو ما – موضوعية . Objective إذ هي النتيجة المتعينة لحركة أو نشاط ما .

وأما الجشطلتات فتعد – من المنطلق نفسه – ذاتية Subjective ؛ إذ هي نشاط إبداعي وتفسير يقدمه شخص ما ، وهي ذاتيّة أيضاً بمعنى أنها تختلف باختلاف الأشخاص، بل باختلاف الخبرات لدى الشخص الواحد .

٤ – التشكيلات الأسلوبية Stylizations

ثمة مصطلحان جامعان لضروب التشكيلات الأسلوبية في القصيدة هما الوزن **Metre** والنظم **Versification**. وأول ما ينبغي الإجابة عنه من أسئلة هو: ما هذا الذي يتشكل أسلوبياً ؛ أو بعبارة أخرى : أي نوع من السمات يخضع للتشكيل الأسلوبي ؟

إذا عرفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي ؛ أي أنها « فن لغوي » فسينشأ من ذلك أن السمات التي تخضع للتشكيل الأسلوبي هي سمات اللغة التي كتبت فيها القصيدة . أما جميع ما سوى ذلك من سمات فإنه لا ينتمي إلى القصيدة بوصفها فناً أدبياً ، وإن كان يُعدّ في ذاته نوعاً من التشكيل الأسلوبي . ومن السمات التي نعنيها بهذا القول: التحسين الذي يفترض أن تغنى به، أو الطريقة التي تطبع بها على صفحات الورق حيث تتحدد بدايات الأبيات بالحروف الكبيرة Capital Letters (١٦)، أو الفراغات الفاصلة بين المقاطع الشعرية .

والصحيح أن هذه السمات وإن كانت لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها ، فإن انتماءها إلى مجموع العمل الفني وارد. وبهذا الاعتبار تكون القصيدة بالمفهوم الذي أسلفنا تعريفها به– أي بما هي عمل أدبي فني – جزءاً من عمل فني أكبر . وعلى ذلك فإن الإنشاد لا يُعد لهذه الأسباب نفسها جزءاً من القصيدة إذا اعتمدنا التعريف الذي سقناه لها .

ويصدق هذا الأمر حتى حين يقدم الشاعر نفسُه مؤشراتٍ تحدد الكيفية التي ينبغي إنشادها بها (كالوقفات التي يشار إليها بعدد من النقاط) . بيد أنه لا ينبغي أن نتجاهل على أي حال أن بعض هذه الإشارات التي يبدو أنها تختص بالإنشاد هي بالفعل من مسائل الشكل اللغوي ، ولا سيما ما يسمى بالتوكيد. وهذا هو ما يشار إليه على سبيل المثال بخطوط توضع تحت الكلام أو بتغيير بنط الطباعة . إن هذا التوكيد في حقيقة أمره هو من المسائل المتعلقة بتنغيم الجملة ؛ أي أنه نموذج من نماذج تغيير درجة الصوت Pitch (١٧) خاضع للعرف اللغوي. غير أن الإنشاد في ذاته هو أمر يتعلق بالأصوات المنطوقة بالفعل وليس بالصياغة الصوتية ، وهو تعبير عن الجشطلتات الذاتية ؛ أي أنه تفسير يقدمه المنشد .

وإذا اتفقنا على أن الصيغة الصوتية للقصيدة تتألف من السمات اللغوية فحسب فإن السؤال الثاني سيكون : أي السمات اللغوية تلك التي تخضع للتشكيل الأسلوبي ؟

يرى جاكوبسون Jacobson (1933) في مقولة مشهورة له أن السمات الفارقة في القصيدة Distinctive features (18) هي وحدها التي تخضع للتشكيل الأسلوبي. ولن ندخل هنا في مناقشة مستقصية للموضوع فهذا ما عالجته بالفعل أبحاث ودراسات مستوعبة . ومن الواضح أننا نعني بالمصطلح « فارقة » Distinctive ما يقابل المصطلح «فضلة» Redundant (١٩) والمصطلح « تشكيلية » Configurational (٢٠). ونود أن نورد هنا ملاحظتين : تختص أولاهما بالسمات التي تنضوي تحت مفهوم « الفضلة » والأخرى بالسمات التي تسمى « تشكيلية » .

فمن أمثلة السمات التي هي من قبيل الفضلة والتي لا تخضع للتشكيل الأسلوبي على رأي رومان جاكوبسون سمة النبر الذي يتخذ موقعاً ثابتاً من الكلمة في لغات مثل التشيكية والمجرية واللاتينية . وإذا طرحنا جانباً مشكلات النظم في تلك اللغات فإن في إمكاننا أن نقول بعدم وجود سبب مقنع يسوغ – فيما يبدو – القول بعدم قابلية مثل هذه السمات للتشكل الأسلوبي لتتحقق بها غايات جمالية ما دامت ثابتة وخاضعة للعرف اللغوي . ويمكن توضيح هذا الأمر بمقارنته بمثال من مجال آخر ؛ ففي طاقم من أوراق اللعب مكون من ٥٢ ورقة نجد أن هناك تشكيلات تعد في لعبة البريدج مجموعات فارقة (مثل مجموعة القلوب السود Spades والقلوب الحمر Hearts والمجموعة الدينارية Diamonds ومجموعة التريفل Clubs)، أما اللونان الأحمر والأسود فليسا كذلك . ولا يوجد سبب مقنع يُلزم أحداً بألا يقتصر في لعب البريدج على استخدام الأوراق ذات اللونين الأبيض والأسود وحدها ، كما أنه لا وجود لسبب مفروض سلفاً يلزم فناناً من الفنانين بألا يقوم بتنظيم أوراق البريدج بطرق متعددة يحقق بها غايات جمالية ، حيث يقوم بتشكيلها مستخدماً مجموعات الأشكال والألوان ، أو أن يقوم بذلك مقتصراً على الألوان فقط .أما فيما يتعلق بالسمات التشكيلية فمن الملاحظ في جميع اللغات تقريباً أن عدد المقاطع الصوتية في البيت يؤدي دوراً معيناً في النظم . ويلاحظ في كثير من ضروب الشعر وجود نظام صارم من المشاكلة المقطعية الصوتية Isosyllabism في الأبيات المتتابعة ، وإن كان عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الواحدة في كثير من هذه اللغات لا يُعد سمة فارقة بل فضلة ، وذلك لأن هذا العدد يخضع تمام الخضوع لسلسلة الصوتيمات Phonemes المكونة للكلمة . وهذا هو ما عليه الحال في الإنجليزية مثلاً ؛ ومن ثم فإن عدد المقاطع الصوتية يعد مثالاً للسمة غير الفرقة التي تخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر (٢١) .

وقد يتعرض معترض مقرراً أن الظاهرة التي تخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم هي عدد الصوائت في البيت وليس عدد المقاطع الصوتية فيه . إن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة هو سمة تشكيلية ، ولكنه أيضاً في الوقت نفسه من السمات الفواضل لأنه يعتمد على تباديل معينة في الصوتيمات . وعلى الجملة فعدد المقاطع الصوتية في أي كلمة يساوي عدد الصوائت في الكلمة نفسها ؛ ومن ثم فقد يغري ذلك المرءَ بأن يصل إلى نتيجة مؤداها أن الذي يخضع للتشكيل الأسلوبي في الشعر الإنجليزي ذي النسق المقطعي الصوتي المنتظم إنما هو عدد الصوائت في البيت . بيد أن هذا ليس لازماً على أي حال ؛ ذلك أن عدد المقاطع الصوتية في الكلمة الداخلة في تكوين بيت ما لا يساوي على وجه الدقة عدد الصوائت في الكلمة نفسها حتى في الشعر الإنجليزي من النسق المقطعي ذي الانتظام الصارم ؛ فكلمات من أمثال Bottle و Button نجدها لا تشتمل إلا على صائت واحد، مع أنها تتكون من مقطعين صوتيين، ذلك أن الصوتيمين /l/ و /n/ في الإنجليزية صوتان صامتان ، لأن الكلمة التي تبدأ بأي منهما قابلة لأن تسبق بأداة التنكيرa وليس بالأداة an ، كما يمكن بالمثل أن تسبق بالكلمة the ذات الصائت غير المتميز (٢٢) وليس بكلمة the التي ينطق فيها الصائت /e/ على غرار نظيره في الكلمة he ومثال ذلك قولنا a lawn وليس an lawn الخ .

(*) De Groot , 1946, 112 ff , stuttrheim, : انظر) 1953 , 146 ff (

* يَرِدُ على هذا القول ملاحظة نقررها فيما يلي . إن تصنيف الصوتيمين الإنجليزيين /l/ و /a/ في Bottle وButton على أنهما من الصوامت ، أو الصوائت هي قضية تتوقف على التعريف الذي نستخدمه . وإذا انتفى الخلاف على اعتبار الصوتيم /l/ من الكلمة Lawn من الصوامت (أياً ما كان التعريف المستخدم) فإن هذا لا يقتضي بالضرورة انطباق التفسير نفسه على الصوتيم الموجود في كلمة Bottle . وسواء آثرنا أن ننظر إلى الصوتيم الصامت المقطعي (٢٣) /l/ على أنه تنوع مقطعي للصوتيم /l/ أو على أنه مظهر نطقي (صوتي) لسلسة مكونه من الصوتيمين /a/+/l/ ، فإن الذي لا شك فيه هو أن الكلمة Bottle تتكون من مقطعين ؛ ومن ثم فهي تشتمل على صائتين إذا فهمنا هذا التصور على أنه تصور صوتيمي وليس مسألة متعلقة بالمادة الصوتية الغُفل The subtance، ولذلك يبدو في رأي المحرر أن من الممكن جداً أن نقول بوجود تطابق بين عدد المقاطع وعدد الصوائت(ب. مالبرج).

٥ - تصنيف ضروب الشعر

تتنوع ضروب الشعر المعروفة لنا تنوعاً جد كبير، ويمكن تصنيفها تبعاً لمعايير متنوعة.

والقصيدة وحدة من العناصر المتقابلة Correspondent على البُعدين الأفقي والرأسي. وهذا لا يعني أنها تتكون من سلسلة من الأبيات المتقابلة فيما بينها. وكل بيت منها يتألف بدوره من وحدات متقابلة تقع داخله. وبالوحدات المتقابلة خلال البيت ذات أهمية أساسية؛ إذ إنها لا تصنع التقابل داخل كل بيت من هذه الأبيات منعزلاً بعضها عن بعض، بل إنها تسهم في صنع التقابل بين الأبيات المتتابعة؛ ومن ثم يمكن من زاوية الدراسة البنيوية أن تستخدم هذه الوحدات المتقابلة داخل البيت استخداماً جيداً بوصفه مبدأ من مبادئ التصنيف، ويمكن أن تأتي النتيجة على النحو الآتي: (De Groot , 1946, 8ff . 2)

(أ) الشعر المقطعي Syllabic verse (ومنه ما هو مرسل كما في اليابانية، وما هو مقفى كما في الفرنسية الحديثة).

(ب) شعر الوحدة الإيقاعية المنتظمة Periodic Verse. وتتكون الوحدات فيه من أكثر من مقطع صوتي (وقد يكون التقابل داخل الوحدة الإيقاعية المنتظمة بين الطويل والقصير، وهذا هو الشعر الكمي Quantitative Verse ويوجد في السنسكريتية واليونانية واللاتينية. كما قد يكون التقابل ما بين المنبور وغير المنبور، وهذا هو الشعر النبري Accentual Verse ويوجد في الإنجليزية والألمانية والإيطالية والروسية وغيرها).

(ج) شعر الكلمة Word Verse. وتكون الوحدة فيه هي الكلمة المفردة ويوجد في اللاتينية في مرحلة ما قبل الشعر الكلاسيكي Pre-Classical Latin Verse. ولا يبدو أن ثمة سبباً يدعو إلى أن نضيف على المستوى نفسه مقولة التميز باستخدام درجة الصوت Pitch، ففي الصينية يستخدم التقابل في درجات الصوت من خلال الشعر المقطعي. وربما يكون هذا التقابل في اللغة الأنّامية Annamite (٢٤) عاملاً ثانويّاً في شعر الكلمة.

ويعطينا الشعر العبري القديم حالة من حالات التداخل بين الشعر والنثر فيما تشتمل عليه المزامير من خاصية التوازي بين مقطوعاتها، وفي وثائق كثيرة أخرى في العهد القديم.

وما دمنا قد عرَّفنا القصيدة بأنها عمل فني أدبي؛ أي أنها فن لغوي Linguistic art أو فن الكلمة Glossal art فستكون القصيدة تشكيلاً أسلوبيّاً للسمات اللغوية لا غير. ويخضع الضربُ الشعري في أي قصيدة للغة التي كتبت فيها، وثمة إمكان - من حيث المبدأ - للاختيار داخل حدود السمات التي تختص بها اللغة موضوع البحث. وهذا الأمر يفسر وجود ضربين من ضروب الشعر في الإنجليزية (مع وجود حالات من التداخل بينهما) وهما:

(أ) شعر الوحدات الإيقاعية المنتظمة Isoperiodic verse مقترناً بتماثل المقاطع الصوتية Isosyllabism؛ ومنه قول كيتس Keats في قصيدة Endymion

A thing of beauty is a joy for ever
Its loveliness increases, It will never

و هكذا إلى آخر القصيدة.

(ب) شعر الوحدات الإيقاعية المنتظمة المتماثلة Isoperiodic غير مقترن بالتماثل المقطعي الصوتي. ومثال قول الشاعر:

The pubs of salop

Wells and Bath inns

Shared his pleasure

With taverns of athenes

(Elinor Wylie. Peregrine)

فعدد المقاطع الصوتية في هذه الأبيات هي على التوالي ٥، ٤، ٤، ٦. غير أن كل بيت منها يشتمل على وحدتين إيقاعيتين منتظمتين، لكلٍّ منهما نقرة إيقاعية واحدة « One rhythmi « beat

٦ - الجشطلتات

يمكن أن نميز من أنواع الجشطلتات على وجه التقريب ما يأتي:

(١) الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخالصة Gestalten of pure sound - form

(٢) الجشطلتات الخاصة بالصوت في ارتباطه بالمعنى أو المضمون Gestalten of sound combined with (meaning) or (content)

٣) الجشطلتات الخاصة بالمعنى أو المضمون الخالص Gestalten of pure meaning or content

ولن نتعرض هنا بالمناقشة لمزايا هذه التقسيمات وعيوبها ، وسنضرب مثلاً للنوع الأول : اللحن الموسيقي، وللنوع الثاني : القصيدة ، وللنوع الثالث : العقدة في المسرحية . ونود هنا أن نؤكد أننا لن نعالج في الأساس إلا الجشطلتات الخاصة بالصيغة الصوتية الخالصة وهي « النظم » أو « الوزن » في ذاته . ولكن الصيغة الصوتية في الشعر أي السمات الصوتية اللغوية تختلف عن الموسيقا في أنها ليست إلا جزءاً أو جانباً من الجشطلتات المؤلفة من الصوت والمعنى « أو المضمون » كليهما . وعلى أي حال فإن جشطلتات الصوت في القصيدة يمكن السير في معالجتها بمعزل عن المضمون إلى مدى معين .

وأُوفقُ المداخل المنهجية لتحليل الجشطلتات الصوتية في الشعر من الناحية العملية ومن ناحية ما تَعِدُ به من حلول يأتي من تحليل الموسيقا . ويتميز تحليل الموسيقا بأن الموقف فيه ليس معقداً على نحو ما نجد في الشعر ؛ حيث ترتبط الصيغة الصوتية بالمعاني العرفية للكلمات ، وبالسياقات والمواقف التي يحيل إليها المؤلف ؛ كما أن علماء النفس والموسيقا قاموا في هذا المجال بإنجاز الكثير ؛ ولذلك يمكن أن نبدأ بتلخيص خصائص الألحان الموسيقية والتعليق عليها بما يقابلها من منظور الشعر :

(١) أجزاء الجشطلت : الأجزاء الصغرى في الموسيقا هي النغمات المنفصلة ، أما في الشعر فالمقاطع الصوتية Syllables

(٢) النظام الهرمي التجميعي للأجزاء : يتخذ تجميع الأجزاء في الموسيقا نظاماً هرميّاً يبدأ من النغمات Notes فالموازين الموسيقيةMeasures ، فالجمل الموسيقية. phrases وفي اللغة يبدأ التجميع الهرمي بالمقاطع الصوتيةSyllables ، ثم بالأطر الصرفيمية Frame - Morphemes (وهي ما يطلق عليه تروبتسكوي rahmeneinheiten) (٢٥) ، فالكلمات ، فالجمل . أما في الشعر فيبدأ من المقاطع الصوتية Syllables فالتفعيلات المكرورة Priods or "feet" فأجزاء البيت ، فالأبيات، فالمقاطع الشعرية .

(٣) مراكز البروز في المجموعات Dominant Centers in Groups : تمثل الدقات Beats في الموسيقا مراكز البروز الأساسية . وفي اللغة تبرز أساساً المقاطع الصوتية الطويلة ، والمقاطع الصوتية المنبورة في الكلمة أو في مجموعة كلمات ، تبرز النقاط التي تتغير عندها درجة الصوتPitch - Point في تنغيم الجمل . أما في الشعر فيبرز أساساً المقطع الصوتي الطويل أو المنبور داخل التفعيلة ، كما تبرز نهاية البيت وخاصة المقاطع الصوتية المنبورة المقفاة في كثير من ضروب الشعر.

وعلى الجملة ، فإن المركز الواقع في بداية أي مجموعة يكون أكثر تأثيراً ، يليه المركز الواقع في الوسط أو في النهاية . وقد أثبتت هذه النتيجة صدقها بالنسبة لتجميع الآثار السمعية بكافة أنواعها ، كما أن التجارب التي أجريت على الذاكرة في علم النفس توصل إلى النتيجة نفسها ، وكذلك الحال بالنسبة للموسيقا والشعر . وتؤدي الفاصلة الموسيقية Bar الذي يوضع في التدوين الموسيقي التقليدي قبل النقر إلى سوء الفهم ؛ لأن النقرة هي بالفعل نهاية الميزان الموسيقي « المازورة » أو العبارة الموسيقية .

ويلاحظ أن الشعر الايامبي Iambic Verse (٢٦) هو أكثر شيوعاً من التروكايك Trochaic (٢٧) في معظم اللغات. ويمكن القول بوجه عام إن القافية الأخيرة التي ترد في نهاية الأبيات المنفصلة شائعة إلى حد بعيد .

(٤) التقابل بين المجموعات المتتابعة : هذه الخاصية واضحة في معظم أنواع الموسيقا . وأكثر خواص الشعر تأثيراً هو التوافق بين الأبيات المتتابعة ، وبين الوحدات (كالتفعيلات مثلاً) داخل كل بيت على حدة ، وأحياناً بين الأزواج المقفاة من الأبيات أو المقاطع الشعرية . ويمكن أن يعرَّف التقابل بأنه « تكرر السمات تكراراً ذا قيمة جمالية » .

(٥) سلالم السمات في المادة الخاضعة للتشكيل الأسلوبي : في موسيقانا المعاصرة في غرب أوروبا يوجد ثلاثة سلالم من هذا النوع : سلم النغم The Gamut ، وسلم النبر (الدقات وجوداً وعدماً) ، وسلم الطول أو المدة (نغمتان كاملتان:Breve ؛ ونغمة كاملة : Semi-Breve or whole note ؛ ونصف نغمة Minimum or half note ؛ وربع نغمة Crotchet or quarter note ... الخ) . أما في اللغة المتعينة فتظهر السلالم في هيئة تقابلات على مربعات ومثلثات الصوائتVowel squares and triangles ، ومربعات الصوامت Consonant squares (٢٨) ، وبالتقابل بين المقطع المنبور وغير المنبور .

(٦) الإيقاع : Rhythm ينبني الإحساس الدقيق والمحدد بخبرة الإيقاع على أساس وجود مسافة زمنية مدتها حوالي ٣/٤ من الثانية بين مراكز البروز المتتابعة. (وينبغي أن يلاحظ أن المصطلح « إيقاع » يشيع استخدامه للدلالة على أي نوع من التكرار أو الحدوث الدوري المنتظم في عالم الطبيعة ، وكذلك للدلالة على أي نوع من التقابل في الخبرة الجمالية ، وللدلالة بوجه عام على كل ما يتصل عمليّاً بالخبرة الشعرية ما لم يحدد مفهومه بوضوح).

(٧) الصيغة الكلية أو خصوبة الجشطلت Wholeness : or Pregnance إن جوهر أي نوع من أنواع الجشطلت هو كونه صيغة كلية منظمة للخبرة ، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم أي شيء آخر . وهذه هي علة تميز اللحن الموسيقي من سلسة النغمات المكونة له حال انفصال بعضها عن بعض .

ونود هنا أن نلفت النظر إلى سوء تصور واسع الانتشار عن خاصية الإيقاع في الشعر ؛ فالإيقاع تُعرِّفه مدرسة معينة بأنه التماثل الزمني للفواصل المتتابعة Isochrony of successive intervals. ومن الواضح أن ثمة سوء تصور أوحى بهذا التعريف فحواه أن جميع ضروب الإيقاع قائمة على تماثل الفواصل الزمنية . وقد وضع ألفونس مييه Alphonse Millet أن هذا التصور غير صحيح على الإطلاق . لقد صار التساوي الزمني للفواصل سمة غالبة على الموسيقا في غربي أوروبا في القرن السابع عشر ، وكان ذلك بتأثير الرقص . أما الموسيقا في العصر الجريجوري وفي كثير من الأنماط الموسيقية الأخرى فتتميز بإيقاع محدد – حسب تعريفنا السابق – وهو إيقاع لا تتساوى فيه الفواصل زمنياً Anisochronic وفي كثير من الشعر اليوناني واللاّتيني الكلاسيكي والشعر الإنجليزي الحديث نجد نموذج الإيقاع لا يتسم باستمرارية التساوي الزمني بين الفواصل بل بتقطعه ؛ أي أن الفواصل فيه متخالفة من حيث الزمن . وفي الشعر الإنجليزي – على سبيل المثال – يطّرد انقطاع التساوي الزمني عند نهاية البيت .

ويمكن أن نبرهن على القيمة الجمالية التي يتضمنها تخالف الفواصل من حيث الزمن باستخدام تجربة بسيطة في بنية الجشطلت :

فحين نُجري تجربة على شخص ما فَنُسمعه سلسلة من الدقات الصادرة عن بندول الإيقاع تفصلها عن بعضها فواصل قصيرة سنجد أنه من المستحيل عليه عمليّاً أن يفكر في كل دقة منها باعتبارها معزولة من غيرها من الدقات ، والذي سيحدث أنه سيقوم بالجمع بين دقتين أو عدة دقات ليكوّن منها سلسلة إيقاعية . وسيصير الأثر الإيقاعي أكثر تميزاً إذا لم تقدم له جميع الدقات بحيث تفصلها عن بعضها فواصل متساوية بل يكون تقديمها على نحو تأتي فيه كل دقيقتين أو ثلاث متبوعة دائماً بالفاصل نفسه (Katz, 1950,p 34).

وعلى من يريد فحصاً أو وصفاً للجشطلت في قصيدة ما ، بل حتى في بيت بمفرده أن يكون على يقين من أن إنجاز هذا العمل أمر بالغ التعقيد . ويمكننا أن

نكتفي في هذا الصدد بإبراز جانبين :
الجانب الأول : أن الخبرة في كل بيت على حدة تشتمل على الأقل على نوعين من الجشطلتات هما جشطلت البيت في ذاته بالإضافة إلى نوع آخر يمثل تياراً ينسرب مستخفياً يسمى غالباً بالوزن . وثمة ظاهرة مشابهة في الموسيقا وهي اللحن الأساسي الخفيUndercurrent Theme في الجملة الموسيقية . إن الوزن أو اللحن الأساسي Theme هو جشطلت في حد ذاته له سماته الخاصة من حيث الأجزاء المكونة له ، ونظامه الهرمي في تجميع الأجزاء ، ومراكز البروز في المجموعات، والتوافق والإيقاع والخصوبة ، وهذه السمات الخاصة تختلف عن تلك التي يختص بها البيت نفسه أو العبارة نفسها . (من المشكلات الطريفة المطروحة للبحث معرفة ما إذا كان الوزن أو الموضوع في الشعر الإنجليزي يتضمن سمات خاصة بدرجة الصوت . Pitch وهناك تجارب قام بها بويسكول Buiskool لم تنشر بعد يبدو أنها تؤيد هذا الاتجاه) .
الجانب الثاني : أن ثمة إحصاءات مزودة بتحليلات مفصلة لأبيات مستقلة أدت إلى استنباط السمات الآتية للجشطلت :
(١) قواعد صارمة .
(٢) اتجاهات تختلف في مدى قوتها .
(٣) تشكيلات أسلوبية فردية تأتي منعزلة وبشكل عرضي .

ومن أمثلة ذلك أن يكون الشعر الذي لدينا من نوع لا يلتزم فيه الشاعر في ابتداء كلماته بحرف معين ثم تقع هذه الظاهرة عرضاً في بعض الكلمات . وهذه الحقيقة الجديرة بالانتباه لها ما يقابلها ويشرح بعض جوانبها في علم النفس الجشطلتي ؛ يقول كاتس: « إن الأجزاء المكونة لبنية صيغة ما منها ما لا غنى عنه عندما يراد تذكر الصيغة الكلية Wholeness ، ومنها ما لا ضرورة له نسبياً » . (Katz 1950 , p. 46).

وعلينا ونحن نفسر التأثير الجمالي للتشكيلات الأسلوبية عند النظر إليها منعزلة أن نميز بين نوعين منها ؛ أولهما التشكيلات الأسلوبية التي تبرز الفكرة الرئيسية Theme على نحو ما نلاحظه على ورود رويّ الصدارة Alliteration في البيت الآتي:

From the lips everliling of laughter and love everlasting

أما ثاني النوعين فهو التشكيلات الأسلوبية التي لا تؤدي إلى إبراز الفكرة الرئيسية ، وهو ما نلاحظه على روي الصدارة في البيت الآتي :

The deep damnation of his taking off

كما أن علينا أيضاً أن نميز منها بين التي لها شيء من الصلة بالمضمون ، وتلك التي لا صلة لها بالمضمون على الإطلاق .

وتُعَدُّ الصبغة الذاتية للجشطلتات مظهراً آخر من مظاهر التعقيد في دراستها ؛ فمن المحتمل أن تتنوع الخبرة الجمالية التي تنتجها القصيدة الواحدة تبعاً لاختلاف الأشخاص ، بل ربما تختلف عند الشخص الواحد تبعاً لاختلاف حالته المزاجية .

وهذا يعني – بطبيعة الحال – أن الجشطلتات إلى حد ما لا تنتمي إلى القصيدة في ذاتها . وهذا القول منا هدفه تحديد المفاهيم ، وإلا فإن الجشطلتات – من جهة أخرى– تنتمي إلى القصيدة بمعنى أنها المسوغ الوحيد لوجود القصيدة . إن مستوى الجشطلتات التي تستطيع القصيدة إنتاجها وخصوبة هذه الجشطلتات هي التي تحدد مستوى القصيدة أو قيمتها . وإذا نظرنا إلى هذه القضية من زاوية نقد الفن فسنجد أن الهدف الأساسي هو إعادة تركيب الخبرة التي اكتسبها الشاعر نفسه ووصفُها في لحظة الإبداع على الرغم مما يبدو من صعوبة أو استحالته، وهذه العملية تشمل فيما تشمل الجشطلتات . ويمكن أن نفترض في هذا المقام أن خبرة الباحث ستكون مطابقة لخبرة الشاعر . وهذه المقولة هي افتراض تقبله أساساً للعمل أو هي تخيل صدقته الدراسة المتأنية ، وهذه هي نقطة البداية العملية الوحيدة ، لدراسة الجشطلتات . وليس في استطاعتنا هنا أن نتعرض لمناقشة المشكلة المنهجية المتعلقة بكيفية التأكد من صحة هذا الفرض في مجال التطبيق (Stutterheim,1953, 13,ff.).

٧- كيف توصف الصيغة الصوتية للقصيدة
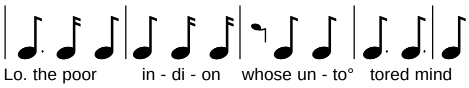
لدراسة الصيغة الشعرية هدف ذو وجهين؛ أولهما: أن نصف الطريقة التي تبدو بها الصيغة الصوتية للقصيدة أي التشكيلات الأسلوبية، وثانيهما: أن نفسر العلة التي من أجلها كانت هذه التشكيلات الأسلوبية على ما هي علية ، وهذا يعني - بعبارة أخرى- أن نفسرها من جهة اللغة التي كتبت فيها وما تتميز به من سمات ، ومن جهة نسبتها إلى الناحية الجمالية أي من جهة الجشطلتات التي هي قادرة على إنتاجها .

ويمكن - على سبيل الإيجاز - أن نرد الطرق السائدة في وصف الشعر إلى الأنواع الآتية :

(١) الطريقة التقليدية
(٢) طريقة التحليل الموسيقي
(٣) طريقة التحليل الفيزيائي
(٤) طريقة التحليل اللساني

وتفترض الطريقة التقليدية Classical Method في صورتها المتطرفة أن الشعر يتكون من تفعيلات ، يشتمل كل منها على مقطع طويل (أو ما يساويه) ، ومقطع أو أكثر من النوع القصير . ولا تزال هذه الطريقة تطبق على جميع ضروب الشعر غير أنها في الحق لا تنطبق إلا على الشعر المكتوب في لغات مثل : السنسكريتية واليونانية واللاتينية والتشيكية . فهذه اللغات من النوع الذي يحوي بين سماته الفارقة تقابلاً بين الحركات الطويلة والقصيرة ، ومن ثم تقابلاً بين المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة .

أما طريقة التحليل الموسيقي : Musical Method فلا تزال - على حد قول ويلليك Wellek ووارين Warren (1949,P.169) طريقة مقبولة بين معلمي الإنجليزية في أمريكا . وتقوم هذه الطريقة على أساس أن جميع ضروب الشعر ذات إيقاع متساو من حيث الزمن ، كما أن الشعر ذو سلّم شبيه بسلم النغمات في الموسيقا من حيث المدة التي يستغرقها النطق بالمقطع الصوتي . وليس للطريقة القائمة على التحليل الموسيقي تطبيق على أي ضرب من ضروب الشعر في أي لغة من اللغات المعروفة لنا (٣٠) . وقد اقتبسنا المثال الآتي عن ويلليك ووارين:



وتفترض الطريقة القائمة على التحليل الفيزيائي أن القصيدة هي موجات من الهواء ناتجة عن إنشادها. وربما كانت هذه الطريقة - على عكس ما يدعى لها من موضوعية - أوفر الطرق حظاً من الذاتية، لأن شكل موجات الهواء يختلف باختلاف الأشخاص ، ومرجع ذلك إلى سببين : أولهما اختلاف جهاز النطق باختلاف الأشخاص، وثانيهما أن الخبرة أو الجشطلت تختلف أيضاً من إنسان إلى إنسان بل إنها لتختلف عند الشخص الواحد باختلاف حالاته المزاجية . وعلى أي حال فإن القصيدة كما عرفناها ليست مجرد سلسلة من موجات الهواء ، ولكنها سلسلة من الصيغ الصوتية ، وشتان ما بينهما ؛ فالصيغة الصوتية ليست سلسلة من موجات الهواء ، كما أن الصوت ليس بالضرورة أيضاً سلسلة من موجات الهواء . ونحن نلاحظ أن موجات الهواء - أو بعض أنواعها على الأقل - قادرة على تكوين خبرة صوتية معينة لدى بعض المتلقين ، ولكن لا يمكن لهذه الموجات أن تتطابق تمام التطابق مع الأصوات.

وإذا نظرنا إلى الطريقة القائمة على اللسانيات الحديثة Modern Linguistic Method وجدناها طريقة إحصائية في أساسها . وهي تميز بين السمات اللغوية ذات القيمة الجمالية وتلك التي ليست كذلك ، وتضع الأساس لقياس الشيوع النسبي للسمات ذات القيمة الجمالية . وهذا الشيوع النسبي أو التكرار هو نفسه المعيار المعتمد لدى الباحث، والذي يتم على أساسه عقد الصلة بين السمات اللغوية والقيمة الجمالية .

ويمكن أن تخرج النتائج في شكل أرقام أو رسوم بيانية أو في كلا النوعين من الأشكال . وفيما يلي مثال لوصف السمات البنيوية الأساسية في الأبيات الاثنين

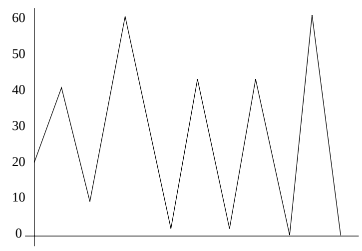
والستين الأولى من قصيدة كيتس (٣١) . Endymion

(أ) عدد مواضع نبر الكلمة أو « المقاطع الصوتية المنبورة » في البيت

* رقم المقطع

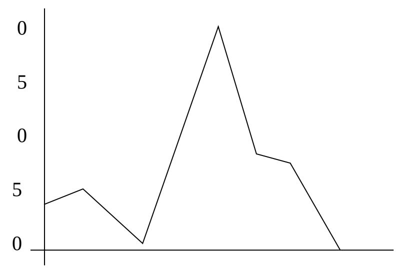
	1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th	11th
	21	39	11	56	3	39	6	38	2	56	0
*	41	23	51	6	59	23	56	24	60	6	8

غير منبور*



(ب) توزيع نقاط التغير النبري خلال البيت

بعد المقطع	1st	2nd	3rd	4th	5th	6th	7th	8th	9th	10th
	3	4	1	10	20	8	6	0	0	0



(ج) عدد المقاطع الصوتية قبل نقطة التغير النبري الأساسي وبعدها

عدد المقاطع الصوتية المنبورة	قبل الذروة الأساسية	بعد الذروة الأساسية
0	0	0
1	6	7
2	27	32
3	13	10
4	3	0

ويتضح مما سبق أن الطريقة الإحصائية تضطلع بمهمات متعددة ؛ مثل وصف عدد المقاطع الصوتية في الأبيات المتتابعة ، وتحديد عدد المنبور منها وغير المنبور ، أو عدد الطويل والقصير ، والنظام الذي ترد به ، وتعيين الحدود بين الكلمة ومجموعات الكلمات Word-Groups. ولا شك أن مثل هذه الطريقة أساسية ولا يمكن الاستغناء عنها .

بيد أنه ينبغي – وهذه قضية منهج ومبدأ – أن نكون على وعي بأمرين : أولهما أن الطريقة الإحصائية لا يمكن أن تقود إلى وصف كامل للبنية الجمالية للقصيدة ، وثانيهما أنه لا يمكن – من حيث المبدأ – أن نطبق طريقة التسجيل والإحصاء من غير أن نطبق في الوقت نفسه مناهج التقويم ؛ أي من غير دراسة للجشطلتات .

ويمكن للطريقة الإحصائية أن تعطينا صورة كاملة للسمات التي تتردد في القصيدة بانتظام . وتتجلى في هذه الصورة نسبة شيوع التكرارات من حيث الكثرة والقلة . ومن أمثلة ذلك أن عدد المقاطع الصوتية ربما يبقى ثابتاً على حين تتغير مواضع النبر في حدود معينة ، كما أن عكس ذلك ممكن أيضاً فقد يبقى عدد مواضع النبر ثابتاً على حين يتغير عدد المقاطع الصوتية في حدود معينة . ونفترض الطريقة الإحصائية ضمناً أنه كلما زادت درجة انتظام ورود السمات قويت الصلة بينها وبين المظهر الجمالي ، وهذا الفرض صحيح في جملته . غير أن ثمة حالات لا يمكن فيها للطريقة الإحصائية بما تقدمه لنا من معلومات حول اختلاف نسبة الشيوع زيادة ونقصاً أن تفي بكل ما نريد ، وهنا تنشأ مشكلة حول الكيفية التي

ننجز بها وصفاً وتقويماً كاملين للقصيدة . فقد ترتبط نسبة الشيوع الأقل أحياناً بقيمة جمالية عليا ، ومثال ذلك ألا يلتزم الشاعر في قصيدة ما رويّ الصدارة . ثم يلجأ في بيت واحد منها إلى استخدام هذه الوسيلة في كلمات متتابعة ، وقد يكون هذا أمراً جميلاً ومؤثراً في سياق بخصوصه . وحينئذ يكون التزام روي الصدارة في البيت ذا قيمة جمالية عالية وإن كانت نسبة شيوعه قليلة جداً . ولنضرب لذلك مثلاً آخر : ربما يتميز بيت معين من الناحية الإحصائية بخروجه على ما ينتظم الأبيات من سمات إلى حد بعيد ، غير أنه في سياقه هذا قد يكون مديناً بالكثير من جماله إلى هذه الحقيقة بذاتها؛ نعني إلى كونه مختلفاً عن الأبيات السابقة أو عن الأبيات اللاحقة أو إلى كونه مختلفاً عنها جميعاً ، وهنا أيضاً ترتبط القيمة الجمالية العالية بنسبة قليلة من الشيوع ، بل قد تكون هذه النسبة القليلة من الشيوع هي علة ارتفاع القيمة الجمالية (٣٢)

وينتج من ذلك ما يلي :

(١) أن الطريقة الإحصائية لا يمكنها أن تحيط إلا ببعض الجوانب التي ينبغي فحصها أو وصفها . ويكون الأمر كذلك على وجه الخصوص بالنسبة لتحليل الأبيات المفردة .

(٢) أنه في حالة الأبيات المفردة أو مجموعات الأبيات لا بد من اعتبار الأحكام التقويمية أي الجشطلتات . ومن الوسائل الإيضاحية الشهيرة في هذا المجال بعض الأسئلة التي يشيع استخدامها نحو : هل استخدم الشاعر روي الصدارة أو تجانس الصوائت Assonance (٣٣) أو شكلاً آخر من أشكال الانتظام العارض عن قصد لتحقيق غرض بعينه ، أم أن مرد ذلك إلى المصادفة المحض ؟ وهل ترانا نخدع أنفسنا حين نفترض أن لهذه الأشكال «معنى» جمالياً بالنسبة للشاعر ؟ .

وثمة حكمة وراء هذا السؤال ؛ إذ ليس الهدف النهائي من الوصف الجمالي للصيغة الصوتية في قصيدةٍ ما هو أن نَصِفَ التفاوت في الكثرة والقلة من جهة الشيوع ، بل أنْ نَصِفَ التباين في الدرجة من حيث القيمة الجمالية.

وعلى ذلك فإن أيَّ وصف للقصيدة – إذا أريد له أن يكون كاملاً – عليه أن يستخدم وسيلة فحص الجشطلتات؛ لكي تكون أساساً لتمييز ما هو متصل بالجانب الجمالي مما هو ليس كذلك . كما ينبغي – بالإضافة إلى ما سبق – أن يستكمل الباحث دراسته بفحص للجشطلتات يكون الهدف منه تفسير الأسباب التي من أجلها جاءت الصيغة في القصيدة على ما جاءت عليه ، أي الكشف عن المسوغات الجمالية للصيغة .

٨ – وصف الجشطلتات

علينا عند فحص الجشطلتات ووصفها أن نواجه سلسلة من المشكلات والصعوبات التي لن يتيسر لنا فحصها هنا . ولقد ذكرنا من قبل الفرض الذي يؤخذ به في هذا المجال وفحواه هو افتراض التطابق بين خبرة الباحث وخبرة الشاعر (Stutterheim, 1953 Passim).

ودراسة الجشطلتات هي الآن من المجالات التي تبذل فيها المحاولات المنهجية من قِبَل الباحثين في علم النفس وعلم الموسيقا والدراسات الجمالية والنقد الأدبي والصوتيات واللسانيات . غير أن التواصل بين هؤلاء الباحثين لا يزال جد ضعيف حتى الآن ، كما أن التفاهم المتبادل بينهم حول المشكلات والمناهج والنتائج لا يزال ضئيلاً . ونود أن نضرب هنا مثلين لانعدام هذا الاتصال :

لقد قام علماء النفس في مختبراتهم بمزيد من الجهد القيم لدراسة خواص الجشطلتات السمعية المثلى . غير أن أيّاً منهم – في حدود علمي – لم يحاول في سبيل تحقيق الهدف نفسه أن يستفيد بالدراسة الوصفية التي قام بها هاڤت Havet للشعر اليوناني واللاتيني ، على الرغم من أنها كانت دراسة ممتازة في وصفها ؛ كما أنها اعتمدت في بعض جوانبها على الإحصاء . ونظير ذلك أيضاً عدم إفادتهم من

الدراسة الوصفية التي أنجزها جرامون(١٩١٣,١٩٥٠) Gramont للشعر الفرنسي ، ودراسات تروبتسكوي وجاكوبسون ولوتس Lotz للشعر في اللغات السلافية ، ودراسات بعض الدراسين من أمثال جويتار Guittart وستويفلنج Stuiveling وغيرهما للشعر الهولندي، وذلك على الرغم من أن هذه الدراسات الوصفية وغيرها مما قام به علماء فقه اللغة واللسانيين قد كشفت عن أنماط وخصائص وقوانين كثيرة تتعلق بالجشطلتات ، بل إن أهمية هذه النتائج لعلم النفس البحث لا تقل بحال عن تلك النتائج التي استنفدت كثيراً من الجهد التجريبي في المعامل .

والمثال الآخر لانعدام التواصل بين التخصصات المختلفة في هذا المجال هو دراسة موجات الهواء ؛ فهناك الكثير من الحلول لمشكلات نظم الشعر وإنشاده التي لا يمكن التوصل إليها إلا بدراسة موجات الهواء وحركات الأجسام ذات الصلة بإنتاج هذه الموجات ، ذلك أمر يبدو أن الشك في جدواه قليل . غير أننا نلاحظ - إذا استثنينا عدداً قليلاً من الدراسات - أن ما أنجز حتى الآن في هذا الميدان لا يحظى بالثقة على نطاق واسع ، ومرجع ذلك إلى النظرة المادية الضيقة التي يصدر عنها بعض الباحثين ، ولاسيما سكريبتشر Scripture. ومن المتوقع أن يقوم بسد جانب من هذه الفجوة التقرير اللاحق الذي سينجزه معهد ماساشوستس للتكنولوجيا Massachusetts Institute of Technology عن تحليل الكلام تحت إشراف جاكوبسون وفانت Fant وهيل Halle (1962) حيث ستعالج السمات التشكيلية Configurational.

٩ - الأداء Performance

لعل من بين المآثر الكثيرة لجاكوبسون (١٩٣٣) على دراسة النظم فصله الحاد ما بين الشعر والإنشاد. وهذا الفصل والتمييز يناظره تقسيم العمل ما بين الشاعر والمنشد .

إن إنشاد القصيدة - من الوجهة اللسانية - حدث لحظي فردي من أحداث التحقق الفيزيائي Physical realization. وعند تحليل حدث من هذا النوع ينبغي أن نميز تمييزاً دقيقاً تلك السمات التي يجري تحقيقها . إن السمات الأساسية التي هي ذات أهمية للإنشاد يمكن إجمالها فيما يلي :

(١) الطريقة التي تتحقق بها السمات اللغوية الخالصة (وتشمل السمات الفارقة بذاتها والسمات الفواضل والسمات التشكيلية) .

(٢) الطريقة التي تتحقق بها البنية الشعرية .

(٣) السمات التعبيرية الطبيعية الخاصة بتنغيم الجملة .

ومن الواضح أن هذا النوع من التحليل لا يمكن أن يتم إلا بفهم واضح جلي للأمور الآتية :

(١) خاصية اللغة وبنيتها .

(٢) خاصية الشعر وبنيته .

(٣) سيكولوجية التعبير .

أضف إلى ذلك أن هذا البحث يتطلب من الباحث ألفةً لمعالجة الطرق التجريبية ، ولا سيما المختبرية منها . ويمكن لتسجيلات الأسطوانات أن تقدم لنا في هذا المجال مادة تعيننا أكبر العون على تحقيق ما نهدف إليه. ■

قائمة المراجع

DE GROOT, A. W., 1935 . Nieuwe Taalgids 29, 49

DE GROOT ,A. W., 1946 . Alegmene Versleer . The Hague .

GRAMMONT, M., 1913 Le vers français . Paris (4th ed . 1937)

GRAMMONT.M., 1950 Petit traite de versification francaise . Paris

HAVET, L., Cours de métrique greeque et latin . Paris , several editions.
JAKOBSON , R., 1923 O cheshkom, stikhe (On Czeeh Verse) Betlin .
JAKOBSON , R., 1933 Ueber den Versbau der Serbokroatischen Volksepen, Archives Néerl. de Phonét Expérim. 8-9, 135ff.
JAKBSON , R., 1934 Métrical slava , Enciclopedia Italiana 23, 112 ff.
JAKBSON , R., (With J. Lotz) 1941. Axiomatik eines Verssystems am mord winischen Volkslied dargelegt. Thesen zu einem Vortrage im ungarischen Institut. Stockholm .
JAKOBSON, R., 1952 . Studies in comparative Slavic metrics . Oxford Slavonic Papers, vol. III, 21-26.
JAKOBSN , R., 1962 . Selected writings I. The Hague (esp. chapter Kindersprache).
JAKOBSON, R., G. FANT, and M. HALLE, 1962. Preliminaries to speech analysis. Cambridge, Mass ., (also later ditions).
KAINZ, FR., 1941 Psychologie der Sprache I-IV. Stuttgart (1956 ed)
KATZ, D., 1950 Gestalt Psychologie; its nature and significance (transl.by R. Tyson) New York.
KAYSER , Wolfgang, 1954. Das sprachlicffe Kunstwerk . 3e ed.
MALMBERG, B., 1964 Couches primitives de structure phonogique, phonetica II.
MALMBERG,B., 1966 Stabilité et instabilité des structures in phonogiques, in phoné tique et phonation (eds.) A. Moles et B. Vallancien , Paris.
MEILLET, A., 1923 Les origines indo-européennes des metres. Paris
PEI,M., 1949 The story of language . Philadelphia-new york , p.811.
SAPIR,E., 1921 . Language . New York , pp 236-247.
SAUVAGEOT, A ., 195.Les procédés expressifs du français contemporain . Paris.
STUTTERHEIM, C.F.P.,1953 Problemen der Literatuu rwetenschap. Antwerpen Amsterdam.
WELLEK, R., and A. WARREN 1949 , Theory of literature. New York.(for most purposes the bibliographies in STUTTERHEIM, WELLEK and WARREN, and for Gestaltpsychology , in KATZ, are practically complete, or contain references to complete bibliographies).

حواشي المترجم

(*) يوجه المؤلف شكره في صدر بحثه للأستاذ ج.أو. كلير – سوبيل J.O. Clair - Sobell الأستاذ بجامعة كولومبيا البريطانية لتفضله بقراءة مسودة البحث ، ولما أبداه من اقتراحات وتصويبات قيمة .

(١) هو فرانسوا ديوك دي لاروشيفوكو . François Duke de la Rochebocauld (1613-180) فيلسوف أخلاقي فرنسي ، كتب كتابه « الحِكَم » Maxims حلل فيه دوافع السلوك الإنساني وكان تحليله إرهاصاً بما توصل إليه فيما بعد فرويد والمشتغلون بعلم الأحياء السيكولوجيPsychobiology وفي « الحِكَم » يتجلى صفاء القريحة وحضور البديهة وإحكام الصياغة ، كما تتجلى القدرة على الجمع بين المفارقات والتناقضات في عبارة محكمة موجزة إلى أقصى حدود الإيجاز . وأسلوب « الحكم » نموذج للأسلوب الكلاسيكي الفرنسي الذي يمتاز بالتعقيد وتناسب الأجزاء والإيجاز والفصاحة .

(٢) هو روبرت ألكسندر شومانRobert Alexander Schumann (1810 - 1856) أحد عباقرة التأليف الموسيقي الرومانسيين في ألمانيا ، وتمثلت عبقريته في موسيقا البيانو وفي إبداع الغنائيات الألمانية Lieders التي يشير إليها المؤلف . والغنائية هي قصيدة تأملية عاطفية تؤدى مصحوبة بالموسيقا .

(٣) يراد بالعمل الفني في جملته القصيدة نصّاً وأداءً أو إنشاءً وإنشاداً .

(٤) تقوم التفرقة هنا على التمييز السوسيري بين اللغة المتعينة بوصفها نظاماً مجرداً يشترك فيه أفراد الجماعة اللغوية المعينة في مقابل الكلام الذي يمثل الأداء الفعلي في المواقف العملية ويقوم به أفراد المتكلمين .

(٥) تنطلق هذه الدراسة كما ذكرنا في التقديم من جماليات الصيغة Form أو الجشطلت Gestalt وطبيعة

الإدراك البشري الذي يتسم بخاصية الكلية Wholeness متجاوزاً خصائص العناصر المفردة المكونة للشكل (أو الصيغة أو الجشطالت) . ويمكن الرجوع إلى مقدمتنا لهذه الترجمة لمزيد من التفصيل .

(٦) يراد بالتشكيل الأسلوبي Stylization أو ما يطلق عليه أسلوبيات المقال ، تنظيم السمات اللغوية في النص على نحو تتحول به من مجرد كونها بنوداً في قائمة المتغيرات إلى خصائص أسلوبية مائزة للنص . ولتفصيل القول في هذا المفهوم وفي علاقته بمفهوم المتغيرات اللغوية انظر مبحث الإجراء من الفصل الأول في كتابنا « في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية » ، ط٣، دار عين القاهرة ، ١٩٩٢ .

(٧) هو ماركوس تيليوس شيشرون Marcus Tullius Cicero (١٠٦-٤٣ ق.م) ،سياسي روماني كان أخطب خطباء اليونان ، وامتاز بالتمكن من فنون القول ويُسْر التناول لكل ما هو صعب من القضايا وقوة الإقناع .

(٨) هو توماس بابنجتون ماكولي Thomas Babington Macauly (١٨٠٠-١٨٥٩) مؤرخ وأديب إنجليزي كان من أعلام العصر الفيكتوري . وكان له أسلوب متفرد في الإنجليزية يمتاز بالوضوح والمباشرة وقوة التأثير .

(٩) يراد بالمشاكلة المقطعيةIsosyllabism اعتماد الإيقاع على ورود أشكال مقطعية معينة على مسافات منتظمة في البيت الشعري .

(١٠) عالج ابن جني هذه القضية من جهات مختلفة في غير مكان من خصائصه ، ومنها مبحثه في أصل اللغة (٤٦/١-٤٧) والاشتقاق الأكبر (١٣٤/٢-١٣٩) وتصاقب الألفاظ لتصاقب المعاني (١٤٥/٢-١٥٢) ومساس الألفاظ أشباه المعاني (١٥٢/٢-١٥٨) ومواضع أخرى من الخصائص بتحقيق محمد علي النجار .

(١١) النبر Stress مصطلح صوتي يشير إلى كمية الجهد المبذول في نطق مقطع صوتي ما . ويسمى « نبر كلمة Word-Stress » إذا قصد به تفاوت كمية الجهد المبذول في نطق مقاطع الكلمة الواحدة . أما إذا أشير به إلى تفاوت الكمية على مستوى الجملة فإن أبرز مقطع في الجملة يعطي الكلمة التي هو فيها بروزاً فتكتسب بذلك أهمية دلالية خاصة . وتسمى هذه الظاهرة « نبر الجملة Sentence-Stress » ولبيان الفوارق بين النوعين انظر كتابنا «دراسة السمع والكلام» عالم الكتب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ص ٢٣٧-٢٤٠.

(١٢) النغمة Tone مصطلح صوتي فيزيائي يشار به إلى الأثر السمعي الناتج عن اختلاف معدل اهتزاز الوترين الصوتيين في الثانية الواحدة . وتتبُّع هذا التباين صعوداً وهبوطاً واستواء في المقاطع الصوتية ينتج ما يسمى بالتنغيم Intonation .

(١٣) المقطع الشعري Stanza هو عدد من الأبيات يزيد عادة على ثلاثة ، ويتحد مع سائر المقاطع الشعرية في القصيدة الواحدة من حيث الوزن ونظام التقفية.

(١٤) توماس كامبيون Thomas Campion (١٥٦٧-١٦٢٠) شاعر ومؤلف موسيقي إنجليزي كان وحيد عصره في كتابة النصوص الشعرية للتأليف الموسيقي .

(١٥) ينسب هذا الشكل الشعري إلى الشاعرة اليونانية الشهيرة سافو Sappho التي عاشت على تخوم القرنين السابع والثامن قبل الميلاد . والمقطع الشعري السافوي يتألف من أربعة أبيات ، وكل بيت من الثلاثة الأبيات الأولى فيه يتألف من أحد عشر مقطعاً صوتياً ، أما الرابع فمن خمسة مقاطع صوتية .

(١٦) لا يخفى أن هذا الأمر خاص بلغات أخرى غير العربية .

(١٧) درجة الصوت Pitch هو الحكم السمعي على النغمة Tone (انظر الحاشية ١٢) بالحدة أو بالغلظ ، ويتجلى تباينها في اختلاف النمط التنغيمي للكلام .

(١٨) السمة الفارقة Distinctive feature هنا مصطلح صوتيمي يطلق على السمة الصوتية التي يسبب وجودها أو انعدامها في تقابل صوتي ما فرقاً دلالياً كما في التقابل بين « فاض وغاض ». انظر «اتجاهات البحث اللساني» تأليف ميلكا إيفتش ترجمة سعد مصلوح ووفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، مصر ١٩٩٦، ص ٢٥٥-٢٥٧ .

(١٩) إذا كانت السمة وجوداً وعدماً لا تنتج فرقاً دلاليّاً وإنما ترجع لطبيعة الجوار الصوتي السابق أو اللاحق للأصوات التي تجري مقارنتها فإن السمة تكون فضلة أو زائدة Redundant .

(٢٠) السمة التشكيلية Figurational تطلق صوتياً (ونحوياً أيضاً) على أي تتابع منتظم من الأصوات أو الحروف أو الأفعال أو التراكيب يمكن تمييزه تمييزاً شكليّاً في المنطوق أو المكتوب ، وهي تعمل كما ذكرنا على مستوى الشكل لا على مستوى الدلالة.

(٢١) السمة الغالبة على أوزان الشعر العربي في الشعر العمودي ثبات عدد المقاطع وإن تغيرت أنواع المقاطع تبعاً لما يعرض للبيت من زحافات أو علل.

(٢٢) يقصد بالصائت غير المتميز الصائت الذي ينطق من الحيز الأوسط في منطقة إنتاج الصوائت كما حددها دانيال جونز في نظريته عن الصوائت المعيارية (انظر في كتابنا : دراسة السمع والكلام) ص ٢٠٦-٢٠٨ شرحاً مستفيضاً للنظرية ، وتحديداً لخصائص الصوائت العربية ومواضع نطقها على شبه منحرف الصوائت الذي اقترحه جونز)

(٢٣) يتألف المقطع الصوتي عادة من صائت يمثل قمة المقطعThe Peak تكتنفه الصوامت التي هي أقل إسماعاً. أما في حالتنا هذه فإن المقطع يتكون من صامت واحد وهو /i/ ؛ ومن ثم يعد هذا الصامت صامتاً مقعياً بوصفه المكون الوحيد.

(٢٤) لغة موطنها وسط فيتنام.

(٢٥) يقصد بالأطر الصرفيمية المتواليات الصرفية التي تشتمل على خانات « شواغر » يمكن ملؤها ببدائل صرفية مختلفة ، ومثال ذلك في تحليل كلمتي : المنصفون ، المنصفات :

∅/ منصف / ∅
الـ / منصف / ∅
∅/ منصف / ـة
الـ / منصف / ـة
∅ / منصف / ون
الـ / منصف / ون
∅/ منصف / ات
الـ / منصف / ات

(٢٦) الشعر الإيامبي يطلق في الشعر اليوناني القديم على تفعيلة مكونة من مقطع قصير يليه مقطع طويل . وفي الشعر الإنجليزي على تفعيلة مكونة من مقطع غير منبور يليه مقطع منبور.

(٢٧) الشعر التروكي يطلق على تفعيلة يونانية قديمة تتكون من مقطعين أولهما طويل والثاني قصير ، ويطلق في الشعر الإنجليزي على تفعلية من مقطعين أولهما منبور والثاني غير منبور.

(٢٨) ارجع إلى كتابنا « دراسة السمع والكلام » لمزيد من التفصيل عن هذه المصطلحات وعن نظرية دانيال جونز في الصوائت المعيارية ص ٢٠٨.

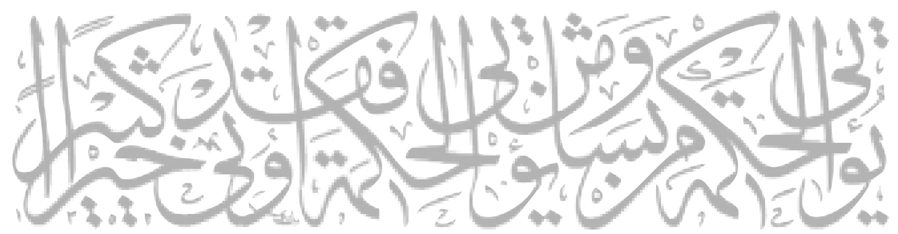
(٢٩) يقصد بروي الصدارة تكرار صوت / حرف أو أكثر في أوائل الكلمات المتقاربة أو المتوالية ، كما يطلق أيضاً على وقوع هذا التكرار في أوائل المقاطع المنبورة .

(٣٠) يجدر الإشارة هنا إلى جهد المستشرق الفرنسي ستانلاس جويار في التماس الأساس الموسيقي للعروض العربي ، وذلك في كتابه « نظرية جديدة في العروض العربي » . وقد ترجمه المنجي الكعبي وراجعه أستاذنا عبدالحميد الدواخلي ، وصدر عن الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٦.

(٣١) جون كيتس John Keats (١٧٨٧–١٨٢١) شاعر إنجليزي ، والقصيدة المشار إليها في الدراسة واحدة من أروع قصائده التي تمثل طفرة واضحة في مسيرة إبداعه الشعري.

(٣٢) مثال ذلك قوله تعالى: ﴿ أَلَكُمُ الذَّكَرُ وَلَهُ الأُنْثَى * تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيزَى ﴾ (النجم ٢١–٢٢) حيث لم ترد هذه الكلمة الغريبة في تأليفها الصوتي إلا في هذا الموضع من القرآن الكريم تصديقاً لغرابة القسمة المتعجب منها .

(٣٣) يراد بتجانس الصوائت تشابه الكلمات في الصوائت المنبورة مع اختلافها في الصوامت .



الـوجــود والتـأويـــل

بـــول ريكـــور



ترجمة: منـذر عيـاشــي *

أنوي هنا أن أسبر الطرق التي فتحها أمام الفلسفة المعاصرة ما يمكن أن يسمى « تطعيم المشكل التأويلي بالمنهج الظاهراتي ». وسأقتصر على استعادة تاريخية وجيزة، وذلك قبل الشروع بالاستثمار على وجه الدقة، والذي يجب، في نهايته على الأقل، أن يعطي معنى مقبولاً لمفهوم الوجود –معنى يعبّر فيه تجديد الظاهراتية عن نفسه بوساطة التأويل.

١-أصل التأويل

لقد تشكلت المشكلة التأويلية قبل ظاهراتية هوسرل بكثير. وإنه لمن أجل هذا أتكلم عن التطعيم. ويجب القول أيضاً إنه تطعيم متأخر.

وليس من غير المفيد أن نذكر بأن المشكل التأويلي قد طُرح أولاً في حدود الشرح، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص، ولفهمه انطلاقاً من قصده، وعلى أساس مايريد أن يقول. وإذا كان الشرح قد أثار مشكلاً تفسيرياً، أي مشكلاً تأويلياً، فذلك لأن أي قراءة للنص، مهما كانت مرتبطة بالجوهر، و« بهذا الذي من أجله » كان قد كتب، إنما تتم دائماً في داخل أمة، وتقاليد، أو من داخل تيار فكري حي، فتنمي هذه كلُّها افتراضات ومقتضيات. وهكذا، فإن قراءة الأساطير اليونانية من لدن المدرسة الرواقية على قاعدة من المادة ومن الأخلاق الفلسفية، لتتطلب تأويلاً جد مختلف عن التأويل الحاخامي للتوراة في

* ناقد سوري،أستاذ اللسانيات في جامعة البحرين، صدر له عدد من الكتب المؤلفة، والكتب المترجمة عن الفرنسية في مجال الدراسات اللسانية والنظريات الأدبية.

الهالاشا أو الهاغادا. وكذلك، فإن تأويل العهد القديم بدوره على ضوء الحدث النصراني، وذلك من قِبَلِ الجيل الرسولي، ليعطي قراءة أخرى للأحداث، وللمؤسسات، وللشخصيات الإنجيلية غير تلك التي قام بها الحاخامات.

وإذا كان هذا هكذا، فبأي شيء تخص هذه المناقشات في التفسير الفلسفة؟ ويمكن القول بهذا الخصوص إن التفسير يتطلب نظرية كاملة في الإشارة والمعنى، وذلك كما نرى هذا في «العقيدة المسيحية» للقديس أوغسطين مثلاً. ويمكننا أن نقول بصورة أكثر تحديداً إذا استطاع نص من النصوص أن يحتوي على عدد من ا لمعاني، كأن يكون له معنى تاريخي مثلاً، ومعنى روحي، فيجب اللجوء إلى مفهوم في المعنى أكثر تعقيداً بكثير من ذلك الذي يكون للإشارات في المشترك اللفظي والذي يتطلبه منطق البرهنة. وأخيراً، فإن عمل التأويل نفسه يكشف عن عزم عميق للتغلب على البعد، والتباعد الثقافي، كما يكشف عن عزم لجعل القارئ معادلاً لنص أصبح غريباً، وكذلك لدمج معناه في الفهم الحاضر والذي يستطيع الإنسان أن يأخذه من نفسه بالذات.

ما عاد يمكن للتأويل، منذ ذلك الحين، أن يبقى تقانة بيد المتخصصين من مؤولي الوحي الإلهي، والخوارق. فلقد استخدم القضية العامة للفهم. وكذلك أيضاً، فإن أي تأويل مهم، ماكان يمكنه أن يكون من غير أن يستعير من طرق الفهم المتوفرة في عصر من العصور: الأسطورة، والمجاز،والاستعارة، والقياس، إلى آخره. وإن هذا الارتباط التأويلي _بالمعنى المحدد لشرح النص_ بالفهم_ بالمعنى الواسع لذكاء الإشارات_ قد جرى التحقق منه بوساطة واحد من المعاني التقليدية لكلمة التأويل نفسها، وهو المعنى الذي جاءنا من أرسطو. وإنه لما يثير الدهشة بالفعل أن نجد عند أرسطو أن التأويل لا يتحدد بالمجاز،ولكنه يخص كل خطاب دال. ويمكن القول أكثر من ذلك، إن الخطاب الدال تأويل، وهو الذي « يؤوِّل » الواقع، وذلك بما إنه يقول « شيئاً عن شيء ». وإذا كان ثمة تأويل، فذلك لأن التعبير يعد استحواذاً واقعياً بوساطة التعابير الدالة، وليس خلاصة مزعومة من الانطباعات الآتية من الأشياء نفسها.

هذه هي العلاقة الأولى والأكثر أصالة بين متصور التأويل وبين متصور الفهم. وإنها تقوم بنقل المشكلات التقنية للتفسير النصي إلى المشكلات الأكثر عموماً للمعنى واللغة.

ولكن التفسير ماكان له أن يحيي التأويل العام إلا من خلال تطور جديد، إنه تطور فقه اللغة الكلاسيكي وتطور العلوم التاريخية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر. فلقد أصبحت المسألة التأويلية مع شلير ماخر ودلتي مسألة فلسفية. ولذا، فإن العنوان الفرعي الذي وضعناه «أصل التأويل»، يشير بوضوح إلى عنوان دراسة دلتي الشهيرة، والتي ظهرت في عام ١٩٠٠. ولقد كانت مشكلة دلتي تتمثل في إعطاء Geisteswissenschaf Ten صلاحية تقارن بصلاحية علوم الطبيعة، وذلك في عصر الفلسفة الوضعية. وإذ طُرحت المشكلة على هذا الأساس، فلأنها كانت مشكلة إبيستومولوجية: لقد كان المقصود إنشاء نقد للمعرفة التاريخية، يعادل في قوته النقد الكانتي للمعرفة بالطبيعة. كما كان المقصود أن تخضع لهذا النقد الإجراءات المتناثرة بتأويل الكلاسيكي: قانون التسلسل الداخلي للنص، وقانون السياق، وقانون المحيط الجغرافي، والعرقي، والاجتماعي، إلى آخره. ولكن حل المشكل يتجاوز وسائل الإبيستومولوجيا البسيطة: إن التأويل الذي يرتبط بالنسبة إلى دلتي بالوثائق التي تثبتها الكتابة، يمثل جزءاً من ميدان من ميادين الفهم أكثر سعة. ذلك لأنه يمتد من حياة نفسية إلى حياة نفسية غريبة. وهكذا يجد المشكل التأويلي نفسه مجذوباً إلى ناحية علم النفس: يمثل الفهم بالنسبة إلى كائن متناهٍ تحولاً إلى حياة أخرى. وهكذا يستخدم الفهم التاريخي كل تناقضات التاريخانية: كيف يمكن لكائن تاريخي أن يفهم التاريخ تاريخياً؟ وتحيل هذه التناقضات بدورها إلى إشكالية أكثر حيوية بكثير: كيف يمكن للحياة وهي تعبر عن

نفسها أن تجعل من نفسها موضوعية؟ وكيف يمكن لها إذ تجعل من نفسها موضوعية أن تضيء معاني جديرة بأن يأخذها ويفهمهما كائن تاريخي آخر يتجاوز وضعه التاريخي الخاص؟ سنجد إذن مشكلة عظيمة تطرح نفسها في نهاية استثمارنا: إنها مشكلة العلاقة بين القوة والمعنى، وبين الحياة الحاملة لمعنى والعقل القادر أن يسلسلها في سلسلة متجانسة. فإذا كانت الحياة غير دالة في أصلها، فإن الفهم سيكون غير ممكن أبداً. ولكن لكي يستطيع أن يكون هذا الفهم مثبتاً، ألا يجب أن يُحمل إلى الحياة نفسها هذا المنطق للتطور المتأصل، والذي كان هيغل يسميه المتصوَّر؟ ثم ألا يجب على المرء أن يعطي لنفسه خلسة كل إمكانات فلسفة العقل في اللحظة التي يصار فيها إلى صنع فلسفة للحياة؟ هذه هي الصعوبة العظمى التي تستطيع أن تبرر بحثنا عن بنية الاستقبال في جهة الظاهراتية، أو، لكي نستعيد الصورة الأولى التي بدأنا بها، فإننا نقول إنها تستطيع أن تبرر المخطط الفتي الذي نستطيع بالاعتماد عليه أن نطعِّم التأويلي.

٢- الطعم التأويلي في الظاهراتية

ثمة طريقتان لإرساء التأويل في الظاهراتية.

لدينا طريقة موجزة، وهي التي سأتكلم عنها أولاً. ولدينا طريقة مطولة، وهذه أقترح أن نجوبها. أما الموجزة، فهي طريق أونطولوجيا الفهم، وذلك على غرار نهج هايدغر. وإني إذ أسمي « الطريقة الموجزة » أونطولوجيا الفهم، فذلك لأنها إذ تقطع الصلة مع مناقشات المنهج، فإنها تحمل نفسها دفعة واحدة على مخطط أونطولوجيا الكائن المتناهي، بغية أن تجد فيه الفهم ليس بوصفه دُرْجة للمعرفة، ولكن بوصفه دُرْجة للكينونة. بيد أننا لن ندخل رويداً رويداً في أنطولوجيا الفهم هذه ، كما إننا لن نصل إليها بالتدرج، وبتعميق المقتضيات المنهجية للتفسير، وللتاريخ، وللتحليل النفسي: إننا سننتقل إليها بقلب مفاجئ للإشكالية. فعوضاً عن السؤال: بأي شرط يستطيع كائن عارف أن يفهم نصاً أو أن يفهم التاريخ؟ سنضع السؤال التالي: من هو الكائن الذي يتكون الكائن من فهمه؟ وهكذا يصبح شكل التأويل إقليماً من أقاليم تحليل هذا الكائن. فهو « الوجود هنا » الذي يوجد وهو يفهم.

أريد، باديَ ذي بدء، أن أنصف إنصافاً كاملاً أونطولوجيا الفهم هذه، وذلك قبل أن أقول لماذا أقترح أن نسير في طريق أكثر التواء وأكثر عناء، بالإضافة إلى أن اللسانيات وعلم الدلالة كانا قد مهداه. فإذا بدأت بفعل الإنصاف هذا إزاء فلسفة هيدغر، فذلك لأني لا أنظر إليها بوصفها حلاً مضاداً. « فالوجود هنا» لديه ليس هو المصطلح الآخر لبديل يضطرنا أن نختار بين أونطولوجيا الفهم وإبيستمولوجيا التأويل. وكذلك أيضاً، فإن للطريق الطويل الذي اقترحته طموحاً في نقل التفكير إلى مستوى من مستويات الأونطولوجيا. ولكن هذا الطريق يفعل ذلك بالتدرج. فهو يتبع المطالب المتتالية لعلم الدلالة، ثم مطالب التفكير. هذا وإن الشك الذي أفصح عنه في نهاية هذه الفقرة ينصب فقط على إمكانية إنشاء أونطولوجيا مباشرة، وخارجة دفعة واحدة من كل لزوم منهجي. ولقد يعني هذا في النتيجة أنها خارجة عن دائرة التأويل التي تصنع النظرية لنفسها هي. بيد أن الرغبة في هذه الأونطولوجيا هي التي تحرك المشروع المقترح هنا، وهي التي تعطيه فلا يسوخ في فلسفة لسانية على طريقة فيتيجانشتاين، ولا في فلسفة فكرية من نموذج الكانتية الجديدة. وستكون مشكلتي تحديداً هي مايلي: ماذا يحصل لإبيستمولوجيا التأويل، والتي هي خلاصة الفكر حول التفسير، وحول المنهج التاريخي، وحول التحليل النفسي، وحول ظاهراتية الدين، إلى آخره، عند ما تلامسها أونطولوجيا الفهم، وتنشطها، وتمتصها إذا أمكن القول؟

لنضع أنفسنا إذن إزاء أونطولوجيا الفهم هذه.

لكي نفهم جيداً معنى ثورة الفكر التي تقترحها، يجب الاتجاه رأساً إلى مصطلح التطور الذي يذهب من Logische Untersuchungen لهوسرل إلى Sein und Zeit لهايدعر، مع احتمال أن يسأل المرء نفسه فيما بعد عن هذا الذي يظهر، في ظاهراتية هوسرل، دالاً إزاء

هذه الثورة الفكرية. وما يجب أن ينظر إليه إذن في جذريته الكلية، هو قلب السؤال نفسه. هذا القلب الذي يضع في مكان إبيستمولوجيا التأويل أونطولوجيا الفهم.

إن المقصود هو التخلص من كل طريقة في طرح المشكل، والتخلي في النتيجة عن الفكرة التي تقول إن التأويل منهج جديد أن يخوض صراعاً بسلاح متكافئ مع سلاح علوم الطبيعة. أما إعطاء منهج للفهم، فإن هذا يعني البقاء في مسلمات المعرفة الموضوعية وفي الأحكام المسبقة لنظرية المعرفة الكانتية. ولذ يجب الخروج إذن من دائرة سحر إشكالية الذات والموضوع، والسؤال عن الكائن. ولكن لكي يتساءل المرء عن الكائن بشكل عام، يجب أن يتساءل عن الكائن الذي « الهناك » المتعلق بكل كائن. كما يجب أن يتساءل عن «الوجود هنا»، أي عن هذا الكائن الذي يوجد على نهج فهم الكائن. ومادام الحال كذلك، فإن الفهم لم يعد طريقة من طرق المعرفة، ولكنه طريقة من طرق الكينونة. إنها طريقة هذا الكائن الذي يوجد وهو يفهم.

ومن هنا، فإني أقبل قبولاً تاماً أن نباشر هذا الانقلاب الكلي للعلاقة بين الفهم والكائن. كما أقبل أن ينجز النذر الأكثر عمقاً لفلسفة دالتي، وذلك بما إن الحياة كانت لديه تمثل المتصور الأعظم. فالفهم التاريخي في مؤلفاته نفسها، لم يكن نظير نظرية الطبيعة بالضبط. فقد كانت العلاقة بين الحياة وتعبيراتها بالأحرى هي الجذر المشترك للعلاقة المزدوجة بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والتاريخ. وإذا تتبعنا هذا الاقتراح، فسنجد أن المشكلة ليست في تعزيز المعرفة التاريخية إزاء المعرفة المادية، ولكنها تكمن في الحفر تحت المعرفة العلمية في كلية عمومها، وذلك وصولاً لربط الكائن التاريخي مع مجموع الكائن، والذي يكون أكثر أصالة من علاقة الذات بالموضوع في نظرية المعرفة.

وإذا كنا نطرح مشكل التأويل بهذه العبارات الأنطولوجية، فمن أي نوع تكون نجدة ظاهراتية هوسرل؟ يدعونا السؤال أن نصعد من هايدغر إلى هوسرل وإلى تأويل هوسرل بمصطلحات هايدغر. وإن أول ما نصادفه على طريق الصعود، هو النقد. وإن هذا ليكون، بكل بداهة، « هوسرل » الأخير. ومن هنا، يجب أن نبحث عنده أولاً عن الأساس الظاهراتي لهذه الأونطولوجيا. إذ إن مساهمته في التأويل تعد مساهمة مزدوجة. فمن جهة، نجد أن نقد « المذهبية الموضوعية» في المرحلة الأخيرة من مراحل الظاهراتية، قد اتجه إلى نتائجها الأخيرة. ويخص هذا النقد للمذهبية الموضوعية المشكل التأويلي. ولم يكن هذا بشكل غير مباشر فقط، لأنه يعترض على زعم إبيستيمولوجيا العلوم الطبيعية بأنها تزود العلوم الإنسانية بالنموذج المنهجي الصالح الوحيد، ولكن أيضاً بشكل مباشر لأنه يشكك بمشروع دلتي القاضي بتزويد الـ Geisteswissenschaften. بمنهج يعادل في موضوعيته منهج علوم الطبيعة. ومن جهة أخرى، فإن ظاهراتية هوسرل الأخيرة، تمفصل نقدها للمذهبية الموضوعية على إشكالية إيجابية تشق طريقاً لأونطولوجيا الفهم. وموضوع هذه الإشكالية هو « عالم الحياة »، أي طبقة من التجربة سابقة على علاقة الذات والموضع التي أمدت كل حقائق الكانتية الجديدة بموضوعها الموجّه.

وإذا كان هوسرل الأخير منطوقاً في هذا المشروع المدمر الذي يهدف إلى وضع أونطولوجيا الفهم في موضع أونطولوجيا المعرفة، فإن هوسرل الأول الذي يذهب من Logische Untersuchungen إلى « التأملات الديكارتية »، قد كان مشكوكاً فيه. فهو الذي، بالتأكيد، شق الطريق مشيراً إلى الذات بوصفها قطباً مقصدياً، وبوصفها حاملة للقصد، معطياً إياها علاقة ليست هي الطبيعة، ولكنها حقل المعاني. وإذا تأملنا، استعادياً، الظاهراتية، انطلاقاً من هوسرل القديم، ومن هايدغر على وجه الخصوص، فسنجد أنها تستطيع أن تبدو بمنزلة الاعتراض الأول على المذهبية الموضوعية. ذلك لأن ماتسميه ظاهراتية إنما هي تحديداً علاقات الحياة القصدية، ووحدات

الدلالة، الناتجة عن هذه الحياة القصدية. وبقي مع ذلك أن نقول إن هوسرل الأول قد أعاد فقط بناء مثالية جديدة، قريبة من الكانتية الجديدة التي يحاربها: إن اختزال أطروحة العالم إنما هو اختزال يذهب بالفعل من قضية الكائن إلى قضية معنى الكائن. ثم إن معنى الكائن قد اختزل بدوره إلى مجرد علاقة للطرق الذاتية للقصد.

ولقد نرى أخيراً، أنه قد صير إلى بناء نظرية الفهم ضد هوسرل الأول إذن، وضد اتجاهات نظريته في المعنى وفي المقصدية، والتي تحولت دورياً إلى أفلاطونية، فمثالية. وإذا كان هوسرل الأخير يتجه نحو هذه الأونطولوجيا، فقد كان ذلك على مقدار فشل مشروعه في اختزال الكائن، كما كان ذلك في النتيجة على مقدار تخلص النتيجة النهائية للظاهراتية من مشروعه البدئي. ولقد يعني هذا أنه على الرغم منها قد اكتشفت، بدلاً من الذات المثالية المنغلقة في نسقها الخاص بالمعاني، كائناً حياً له عالم، وله العالم على الدوام بمنزلة أفق لكل توجهاته.

وهكذا ينجلي حقل من المعاني سابق على تأسيس الطبيعة الرياضية، كتلك التي نقدمها لأنفسنا منذ غاليله. وإنه لحقل من المعاني سابق على الموضوعية بالنسبة إلى ذات عارفة. ذلك لأن أفق العالم يوجد قبل الموضوعية، كما توجد الحياة الفاعلة قبل وجود نظرية المعرفة ذاتها، والتي يسميها هوسرل أحياناً الحياة المُغْفلة، وليس ذلك لأنه يعود بهذه الانعطافة إلى ذات غير شخصية كانتية، ولكن لأن الذات التي لها موضوعات، إنما هي نفسها مشتقة من الحياة الفاعلة.

إننا نرى إلى أي درجة من درجات الجذرية قد حملت مشكلة الفهم ومشكلة الحقيقة. فمسألة التاريخانية لم تعد مسألة معرفة تاريخية مصممة بوصفها منهجاً. إنها تشير إلى الطريقة التي يكون الموجود فيها « مع » الموجودات. وكذلك، فإن الفهم لم يعد يمثل رد علوم العقل على الشرح الطبيعي. وما كان ذلك كذلك إلا لأنه يخص طريقة لوجود الكائن بالقرب من الكائن. وهي طريقة سابقة على لقاء الكينونات الخاصة. ونجد من خلال التوجه نفسه أن قدرة الحياة على أخذ بعد إزاء نفسها، والتعالي بنفسها، تصبح بنية للكائن المتناهي. وإذا كان المؤرخ يستطيع أن يقيس نفسه بالشيء نفسه، وأن يتعادل بذاته مع المعلوم، فذلك لأنه وموضوعه تاريخيان. وهكذا يكون شرح هذه السمة التاريخية إذن، سابقاً على كل منهج. ومن هنا، فإن ما كان حداً للعلم – معرفة تاريخانية الكائن – يصبح مؤسسة للكائن. وما كان تناقضاً_ معرفة انتماء المؤوِّل إلى موضوعه_ يصبح سمة أونطولوجية.

إنه مهما تكن القوة الخارقة لسحر هذه الأونطولوجيا الأساسية، فإني أقترح مع ذلك سبر طريق آخر. كما أقترح أن يتمفصل المشكل التأويلي على الفينومينولوجيا بطريقة أخرى. فلماذا هذا الانسحاب أمام العمل التحليلي « للوجود هنا »؟ لقد كان ذلك من أجل سببين أقدمهما فيما يلي: إن القضايا التي حركت بحثنا لن تبقى فقط من غير حل، ولكنها ستضيع عن مجال الرؤية أيضاً، وذلك بسبب الطريقة الجذرية للسؤال عند هايدغر. وإننا لنتساءل كيف نجعل للتفسير عضواً، أي لعقل النصوص؟ وكيف نؤسس العلوم التاريخية إزاء علوم الطبيعة؟ وكيف نفصل في الصراع بين التأويلات المتنافسة؟ إن هذه القضايا بالذات لم ينظر إليها من خلال تأويل أساسي. وقد كان ذلك عمداً: لم يكن هذا التأويل موجهاً لمعالجتها، ولكن لإذابتها. وكذلك، فإن هايدغر لم يشأ أن ينظر في أي قضية خاصة تتعلق بالفهم الخاص بهذه الكينونة أو تلك. فلقد أراد أن يعيد تربية عيننا وأن يعيد توجيه نظرنا ثانية. وكان يرغب في أن نقوم بمزج التاريخية بالفهم الأونطولوجي، وكأنه شكل مشتق من شكل أصلي. وإذا كان الأمر هكذا، أليس من الأفضل الانطلاق من الأشكال المشتقة للفهم، لكي نظهر فيها إشارات اشتقاقها؟ يتطلب هذا أن يكون الانطلاق من المخطط ذاته الذي يمارس الفهم فيه نفسه، أي أن يكون الانطلاق من مخطط اللغة.

تقود هذه المذكرة الأولى إلى المذكرة الثانية: لكي

يكون انقلاب الفهم الإبيستيمولوجي للكائن الفاهم ممكناً، يجب أن نستطيع أولاً أن نقوم بوصف مباشر من غير اهتمام إبيستيمولوجي سابق_ للكائن الذي يفضله « الموجود هنا »، تماماً كما هو قائم بذاته. ثم يجب علينا بعد ذلك أن نجد الفهم بوصفه طريقة من طرق الكينونة. وإن الصعوبة التي نجدها في المرور من الفهم بوصفه طريقة من طرق المعرفة إلى الفهم بوصفه طريقة من طرق الكينونة، تكمن فيما يلي: إن الفهم الذي هو نتيجة من نتائج تحليل الوجود هنا، هو ذاته الذي يفهم به ومن خلاله هذا الكائن نفسه بوصفه كائناً. ولمرة إضافية، ألا يجب أن نبحث في اللغة ذاتها عن العلامة الدالة بأن الفهم إنّ هو إلا طريقة من طرق الكينونة؟

يتضمن هذان الهدفان في الوقت نفسه اقتراحاً إيجابياً، هذا الاقتراح هو: وضع الطريق الطويل الذي عالجته التحليلات اللغوية موضع الطريق الموجز المتعلق بتحليل الوجود هنا. وبهذا، فإننا سنحافظ دائماً على العلاقة مع الأنظمة التي تسعى لممارسة التأويل بطريقة منهجية. كما إننا سنقاوم إغراء فصل «الحقيقة» الخاصة بالفهم عن المنهج الذي تستخدمه الأنظمة الناتجة عن التفسير. وإذا كان ثمة إشكالية جديدة للوجود يجب أن يكون من المستطاع إنشاؤها، فإن هذا لا يمكن أن يكون إلا انطلاقاً من وعلى قاعدة التوضيح الدلالي لمتصور التأويل المشترك بين كل الأنظمة التأويلية. وستنتظم هذه الدلاليات حول موضوع مركزي للمعاني بالمعنى التعددي أو المتعدد المعنى، أو سنقول أيضاً إنها ستنتظم حول الرموز (سيُبرر التعادل في اللحظة المناسبة).

سأشير مباشرة كيف أتصور المدخل إلى قضية الوجود، معتمداً في ذلك على التفاف هذه الدلاليات: إن أي توضيح دلالي مجرد، سيبقى « معلقاً في الهواء » زمناً يطول ما دمنا لم نبين أن فهم التعابير المتعددة المعنى أو الرمزية يمثل لحظة من لحظات الفهم لذاته. وهكذا، فإن المقاربة الدلالية ستنجر نحو مقاربة فكرية. ولكن الذات التي تؤوِّل لنفسها تكف عن أن تكون هي الكوجيتو (أفكر) حال تأويلها الإشارات: إنها موجود يكتشف، بوساطة تفسير حياته، بأنه قائم في الكائن قبل أن يتثبت من ذاته ويهيمن عليها. ومادام هذا هكذا، فإن التأويل سيكتشف طريقة في الوجود ستبقى من البداية إلى النهاية كائناً مؤولاً. ويستطيع التفكير وحده، إذ يلغي نفسه بوصفه تفكيراً، أن يقود إلى الجذور الأونطولوجية للفهم. بيد أن هذا لا يتوقف عن الحصول في اللغة، وعن طريق حركة الفكر. وهذا هو الطريق الوعر الذي سنسير فيه.

٣- المخطط الدلالي

يعبر كل فهم عن نفسه أولاً ودائماً في اللغة، سواء كان هذا الفهم أونطياً أم كان أونطولجياً. ولذا، فإنه ليس من العبث إذن أن يبحث المرء في الجانب الدلالي عن محور مرجعي لمجموع الحقل التأويلي. فلقد عودنا التفسير من قبل على فكرة أن النص يتضمن عدداً من المعاني. وأن هذه المعاني يتشابك الواحد منها مع الآخر. كما عودنا أن المعنى الروحي معنى « محول » (التحويلات العلامية للقديس أوغوستين) عن المعنى التاريخي أو الحرفي، بالإضافة إلى هذا المعنى. ولقد علمنا شليرماخر ودلتي أن ننظر إلى النصوص أيضاً، والوثائق، والصروح بوصفها تعبيرات حياتية ثبتتها الكتابة. هذا، وإن التفسير ليعيد صنع المسار العكسي لموضوعية قوى الحياة في الارتباطات المادية، ثم في التسلسلات التاريخية. وإن هذه الموضوعية وذلك التثبيت ليكونان شكلاً آخر من أشكال تحول المعنى.ولقد عالج نيتشه من جانبه القيم بوصفها تعبيرات للقوة ولضعف إرادة القوة التي يجب تأويلها. وإننا لنجد عنده ما هو أكثر من ذلك، فالحياة نفسها إنما هي تأويل. وهكذا تصبح الفلسفة تأويلاً للتأويلات. وأخيراً، فقد فحص فرويد تحت عنوان « عمل الحلم »، سلسلة من الإجراءات روعتها في أنها تنقل معنى محتجباً، وتخضعه إلى التواء، يظهر في الوقت نفسه المعنى المستتر في المعنى الظاهر ويخفيه. ولقد تتبع تشعب هذا الالتواء في التعبيرات الثقافية

للفن، وللأخلاق، وللدين، وكوَّن بهذا تفسيراً للثقافة شبيهاً جداً بتفسير نيتشه.وإن هذا ليعني أنه لا يخلو من المعنى أيما بحث يحاول أن يطوق ما يمكن أن تسميه «العقدة الدلالية » لكل تأويل، عام أو خاص، أساسي أو مختص. وإنه ليبدو أن العنصر المشترك، أي ذلك الذي يوجد في كل مكان، بدءاً من التفسير وانتهاء بالتحليل النفسي، يمثل نوعاً من هندسة المعنى، يمكن أن نسميها المعنى المضاعف أو المعنى المتعدد. ويكون دورها في كل مرة، وإن كان بشكل مختلف، أن تُظهر وهي تخفي.وإني لأرى إذن في هذه الدلالة التي تقوم على الإظهار والإخفاء، توثيق عرى التحليل اللغوي، كما أراها في دلالة التعبيرات المتعددة المعنى.

وبما إنني قمت بسبر قطاع محدد من قطاعات هذه الدلالة، وهو قطاع لغة الاعتراف التي تكوّن « رمزية الشر »، فإنني أقترح تسمية « رمزي » لهذه التعبيرات المتعددة المعنى. وهكذا، فإني أعطي للكلمة رمز معنى أكثر ضيقاً من الكتاب الذين، مثل كاسيرير، يطلقون اسم رمزي على كل فهم للواقع يعتمد على الإشارات، بدءاً بالإدراك الحسي، والأسطورة، والفن، وانتهاء بالعلم. كما إني أعطي للكلمة « رمز » معنى أكثر اتساعاً من الكتاب الذين يختزلونه إلى القياس، انطلاقاً من البلاغة اليونانية أو من تقاليد الأفلاطونية الجديدة. وباختصار، فإني أعطي اسم « رمز » لكل بنية دالة، يشير فيها المعنى المباشر، والأولي، والحرفي، فضلاً عن نفسه إلى معنى آخر غير مباشر، وثانوي، ومجازي، ولا يمكن أن يفهم إلا من خلال المعنى الأول.وتشكل هذه الدائرة من التعبيرات ذات المعنى المضاعف الحقل التأويلي بالمعنى الدقيق.

وعوداً على بدء، فإن متصور التأويل يتلقى هو أيضاً قبولاً محدداً. وإني لأقترح أن يُعطى ما أعطي الرمز من اتساع. فنحن نقول إن التأويل هو عمل الفكر الذي يتكون من فك المعنى المختبئ في المعنى الظاهر، ويقوم على نشر مستويات المعنى المنضوية في المعنى الحرفي. وإني إذ أقول هذا، فإني أحتفظ بالمرجع البدئي للتفسير، أي لتأويل المعاني المحتجبة. وهكذا يصبح الرمز والتأويل متصورين متعالقين. إذ ثمة تأويل، هنا حيث يوجد معنى متعدد. ذلك لأن تعددية المعنى تصبح بادية في التأويل.

وينتج من هذا التحديد المضاعف للحقل الدلالي من جهة الرمز وجهة التأويل عدد معين من المهمات التي أقتصر على وضع قائمة بها.

أما ما يخص التعبيرات الرمزية، فإن مهمة التحليل اللساني ستكون فيها مضاعفة كما يبدو لي. ولقد نعلم أن المقصود، من جهة، القيام بتعداد متسع وكامل قدر الإمكان يشمل الأشكال الرمزية. وهذا الطريق الاستقرائي هو الطريق الممهد الوحيد بالنسبة إلى بداية البحث. ذلك لأن المسألة، على وجه الدقة، تكمن في تحديد البنية المشتركة لمختلف هذه الأنماط من التعبير الرمزي. ويجب القيام هنا بإظهار الرموز الكونية من غير اهتمام باختزال سريع للوحدة، أي إظهار الرموز التي تكشف عنها ظاهراتية الدين، مثل ظاهراتية فان دير ليوي، وموريس لينهاردت، ومرسيا إلياد، التي أظهرت – لقد كشف التحليل النفسي الرمزية الحلمية مع كل معادلاتها في الفلولكور، والخرافات، والمنطوقات، والأساطير- الإبداعات الكلامية للشاعر تبعاً للسلك الناقل للصور الحسية، فإنها جميعاً تجئ في عنصر اللغة. إذ لا توجد رمزية قبل الإنسان الذي يتكلم، وإن كانت قدرة الرمز متجذرة في العمق. ألا إن الكون، والرغبة، والمُتخيَّل ليبلغون التعبير بوساطة اللغة. ولذا، كان يجب على الدوام وجود لغة لكي يصار إلى إعادة أخذ العالم والعمل لكي يصبح مقدس الظهور. وكذلك، فإن الحلم يبقى مغلقاً على الجميع مادامت القصة لم تحمله إلى مستوى اللغة.

ويستدعي هذا التعداد لأنماط التعبير الرمزي علم اليقين لكي يتم به. وستكون مهمته تثبيت المؤسسة الدلالية للأشكال مثل الاستعارة، والمجاز، والمحاكاة. فما هي وظيفة المجاز في نقل المعنى؟ وهل توجد طريقة

أخرى لربط المعنى بالمعنى غير المجاز؟ وكيف نُدخل إلى مؤسسة المعنى الرمزي هذه آليات الحلم التي اكتشفها فرويد؟ وهل يمكن أن نطابقها مع الأشكال البلاغية المحصاة سابقاً، مثل الاستعارة والكناية؟ وهل تغطي آليات الالتواء التي استخدمها فرويد من خلال ما يسميه فرويد « عمل الحلم » نفس الحقل الدلالي الذي تغطيه الإجراءات الرمزية التي تؤكدها فينومينولوجيا الدين؟ ويتوجب على علم اليقين أن يحل مثل هذه الأسئلة.

وكذلك، فإن علم اليقين لينفصل بدوره عن دراسة إجراءات التأويل. ولقد عرفنا بوساطة الواحد للآخر حقل الدراسات الرمزية وحقل إجراءات التأويل. فالمشكلات التي يطرحها الرمز، تنعكس في النتيجة على منهج التأويل. وإنه لرائع بالفعل أن يعطي التأويل مكاناً لمناهج جد متباينة، بل متعارضة. ولقد ألمحت إلى ظاهراتية الدين والتحليل النفسي. فهذان يتعارضان جذرياً ما أمكن ذلك. وليس في هذا ما يدهش. فالتأويل ينطلق من التحديد المتعدد للمرموز_ومن تحديدها تضافرياً كما يقال في التحليل النفسي. بيد أن كل تحديد، من حيث هو كذلك، إنما هو اختزال لهذه الثروة، ولتعددية التواطؤ والاشتراك. ويترجم الرمز تبعاً لشبكة للقراءة خاصة به. ومن هنا، فإن من مهمة علم اليقين أن يبين أن شكل التأويل يتناسب مع البنية النظرية للنسق التأويلي موضوع النظر. وهكذا تقوم ظاهراتية الدين بتفكيك الموضوع الديني طقوساً، فأسطورة، فاعتقاداً. غير أنها تقوم بذلك انطلاقاً من إشكالية المقدس، الذي يحدد بنيتها النظرية. أما التحليل النفسي، على العكس من ذلك، فإنه لا يعرف سوى بعد رمزي: إنه بُعْدُ إسقاط الرغبات المكبوتة. وما يوضع فقط موضع الاهتمام في النتيجة، هو شبكة المعاني التي تتكون في الوعي الباطن انطلاقاً من الكبت الأولي، وتبعاً للإسهامات اللاحقة للكبت الثانوي. وقد لا نستطيع أن نعيب على التحليل النفسي هذا التضييق: فهذا هو سبب وجوده. ذلك لأن نظرية التحليل النفسي، وهذا ما يسميه فرويد علم النفس الشارح، يحدد قواعد فك الرموز لما يمكن أن يسمى دلاليات الرغبة. غير أن التحليل النفسي لا يستطيع أن يجدد ما يبحث عنه. وما يبحث عنه هو المعنى « الاقتصادي » للتمثيلات وللمؤثرات المستخدمة في الحلم، والعصاب النفسي، والفن، والأخلاق، والدين. وإنه لا يستطيع أن يجد شيئاً آخر غير تعبيرات متنكرة بتمثيلات ومؤثرات تنتمي إلى الرغبات الأكثر قدماً للإنسان. ويظهر هذا المثل سعة التاويل الفلسفي على المستوى الدلالي فقط. فهذا التأويل يبدأ بالاستثمار موسعاً الأشكال الرمزية، كما يبدأ تحليلاً في فهم البنى الرمزية. وإنه ليتابع، فيقيم مواجهة بين أساليب تفسير النصوص، كما يقيم نقداً لأنساق التأويل، محيلاً تنويع المناهج التأويلية إلى بنية النظريات المناسبة. وهو بذلك يعد نفسه لممارسة مهمته العليا، والتي ستكون تحكيماً حقيقياً بين الادعاءات الشمولية لكل واحد من التأويلات. وهو إذ يفصح عن الطريقة التي يعبر بها كل منهج عن شكل النظرية، فإنه يبرر كل منهج في حدود دائرته الخاصة. وهذه هي الوظيفة النقدية لهذا التأويل في مستواه الدلالي فقط.

ولعلنا نلاحظ المزايا العديدة فيه. أولاً، تبقي المقاربة الدلالية التأويل على صلة بالمناهج الممارسة فعلاً، ولا تخاطر بفصل متصورها للحقيقة عن متصورها للمنهج. ثم إنها، من، ناحية أخرى، تؤمن انزراع التأويل في الظاهراتية، وذلك على مستوى تكون فيه الظاهرية أكثر ما تكون تأكداً من نفسها، أي على مستوى نظرية المعنى التي نشأت في البحوث المنطقية. وبالتأكيد، فإن هوسرل ما كان ليقبل فكرة المعنى غير المتفق عليه بشكل يتعذر اختزاله. ولقد كان يمكن أن ينفي ذلك عنه جهاراً في « البحث المنطقي » الأول. ولهذا السبب، فإن ظاهراتية البحوث المنطقية لا تستطيع أن تكون تأويلية. ولكن إذا انفصلنا عن هوسرل، فإن هذا سيكون على الأقل في إطار نظريته عن التعبيرات الدالة. فهنا يتمفصل التفاوت، وليس على المستوى المشكوك فيه لظاهراتية الـ Lebenswelt.

وأخيراً، فإني إذ نقلت النقاش إلى مستوى اللغة، فقد أحسست أني ألتقي الفلسفات الأخرى، التي تعيش حالياً على أرض مشتركة. وبالتأكيد، فإن دلاليات التعابير المتعددة المعنى تتعارض مع نظريات اللغات الواصفة التي تريد أن تصلح اللغات الموجودة تبعاً لنماذج مثالية. وإن التعارض ليعد حاداً بمقدار ما هو حاد إزاء المشترك عند هوسرل. غير أنه، على العكس من ذلك، يدخل في حوار مثر مع المذاهب الناتجة عن الاستثمار الفلسفي لفيتيجانشتاين ولتحليل اللغة العادية في البلاد الناطقة بالإنجليزية. وإن مثل هذا التأويل العام، على هذا المستوى أيضاً، ليقطع ثانية اهتمامات التفسير التوراتي الحديث والصادرة عن بيلتمان ومدرسته. ثم إني لأرى هذا التأويل العام بوصفه مساهمة في هذه الفلسفة العظمى للغة التي نعاني اليوم من نقصها. فما نحن اليوم سوى هؤلاء البشر الذين يمتلكون منطقاً رمزياً، وعلماً تفسيرياً، وانتروبولوجيا، وتحليلاً نفسياً، والذين هم، للمرة الأولى ربما، قادرون أن يعتنقوا مسألة إجمال الخطاب الإنساني بوصفها مسألة وحيدة. وإن تقدم هذه المذاهب المتباينة قد أبان تفكك هذا الخطاب وفاقمه. ذلك لأن وحدة الكلام الإنساني، تصنع اليوم مشكلة.

٤- المستوى الاستبطاني

لقد كان التحليل السابق المخصص للبنية الدلالية للتعابير المضاعفة أو المتعددة المعنى، هو الباب الضيق الذي يجب على التأويل الفلسفي أن يعبر منه، إذا كان لا يريد أن ينقطع عن المذاهب التي تلجأ منهجياً إلى التأويل: التفسير، والتاريخ، والتحليل النفسي. بيد أن دلاليات التعابير المتعددة المعنى لا تكفي لنعت التأويل بالفلسفة. وكذلك، فإن التحليل اللساني الذي يعالج المعاني بوصفها مجموعة منغلقة على ذاتها، فإنه سيرفع اللغة لا محالة إلى المطلق. ولذا تنكر هذه الفرضية اللغوية القصد الأساسي للإشارة، والتي هي قيمة من أجل ....، إذن قيمة لتجاوز الذات وإلغائها فيما تهدف إليه. وما كان ذلك كذلك إلا لأن اللغة نفسها تطلب أن تحيل إلى الوجود بما إنها وسط دال.

إننا نجد هايدغر ثانية عند ما ندلي بهذا الاعتراف. فما يحيي حركة تجاوز المستوى اللساني، هو رغبة الأونطولوجيا. وهذا هو الشرط الذي تضعه على تحليل سيبقى سجين اللغة.

ولكن كيف يمكن أن نعيد دمج الدلاليات في الأونطولوجيا، من غير أن نقع تحت وطأة الاعتراضات التي كنا نقيمها سابقاً إزاء تحليل « الوجود هنا »؟ إن المرحلة الوسيطة باتجاه الوجود، هي التأمل، أي العلاقة بين فهم الإشارات وفهم الذات. ولذا، فإننا في هذه الذات نملك حظاً للتعرف على الموجود.

وإذ أقترح ربط اللغة الرمزية بفهم الذات، فإني أحقق النذر الأكثر عمقاً للتأويل. ذلك لأن أيما تأويل إنما يقصد أن يتغلب على التباعد والبعد الذي يفصل بين العصر الثقافي الذي تم والذي ينتمي النص إليه، وبين المؤوِّل نفسه. فإذا تجاوز المفسر هذا البعد، وأصبح معاصراً للنص، فإنه يستطيع أن يمتلك المعنى: إنه يريد أن يجعل من الغريب خاصاً، أي أن يجعله ملكاً له. ولقد يعني هذا إذن توسيع الفهم الخاص للذات الذي يتتبعه عبر فهم الآخر.

إنني لن أتردد في القول إذن إنه يجب على التأويل أن يتطعم بالظاهراتية، وليس هذا فقط على مستوى نظرية المعنى للأبحاث المنطقية، ولكن على المستوى الإشكالي « للكوجيتو »، تماماً كما يمضي من «إيدين » إلى « التأملات الديكارتية ». ولكنني لن أكون أقل تردداً في القول إن التطعيم يغير النبتة المتوحشة. فلقد رأينا من قبل كيف أن إدخال المعاني الملتبسة في الحقل الدلالي قد أرغم على ترك الوحدة مثالاً، كانت الأبحاث المنطقية قد عظمته. ويجب أن نفهم الآن بأننا إذ نمفصل هذه المعاني المتعددة تواطؤاً على المعرفة لذاتها، فإننا نغير إشكالية الكوجيتو تغييراً عميقاً. ولنقل فوراً إن هذا الاصلاح الداخلي للفلسفة التأملية هو الذي سيبرر فيما بعد أن نعثر فيها على بعد جديد للوجود. ولكن قبل أن نقول كيف ينفجر الكوجيتو، لنقل كيف يغتني باللجوء إلى التأويل ويتعمق.

ألا فلنفكر فعلاً ماذا يعني القول ذات الفهم لذاته، وذلك عندما نتملك معنى تأويل للتحليل النفسي، أو للتفسير النصي. وللحق نقول، إننا لا نعرفه قبلياً، ولكن بعدياً، وإن كانت الرغبة في فهمنا لأنفسنا هي وحدها التي تقود هذا التملك. فلماذا يكون الأمر كذلك؟ ولماذا لا تستطيع الذات التي تقول التأويل، أن تسترجع ذاتها إلا بوصفها نتيجة من نتائج التأويل؟

نعتقد أن ذلك إنما يكون لسببين: يجب القول، بادئ ذي بدء، إن الكوجيتو الديكارتي الشهير الذي يمكن الوقوف عليه مباشرة في امتحان الشك، إنما يمثل حقيقة باطلة بمقدار ماهي دافعة. فأنا لا أنكر أنه يمثل حقيقة، إنها حقيقة تطرح نفسها بنفسها. وبهذا المعنى فإنها لا تستطيع أن تكون ممتَحنة، ولا أن تكون مختَزلة. فهي تمثل في الوقت ذاته وضع الكائن ووضع الفعل. كما تمثل وضع الوجود ووضع عملية التفكير. فأنا أكون، وأنا أفكر. و« وجد » يعني فكر بالنسبة إليّ. فأنا موجود بما إنني أفكر. بيد أن هذه الحقيقة هي حقيقة باطلة. إنها مثل الخطوة الأولى التي لا يمكن أن تتبع بأي خطوة أخرى مادام « الأنا » في « أنا أفكر » لا يُرى في مرآة أشيائه، وأعماله، وأفعاله. فالتفكير إنما يكون حدساً أعمى إذا لم يكن موسطاً بما يسميه دلتي التعابير التي تصبح الحياة فيها موضوعية. ولكي نستعمل لغة أخرى هي لغة جان نابير، يمكن القول إن الفكر لا يمكن إلا أن يكون ملكية لفعلنا في الوجود، وذلك عن طريق نقد تطبيقي للأعمال وللأفعال التي هي إشارات لفعل الوجود هذا. وهكذا يكون الاستبطان نقداً، ليس بالمعنى الكانتي لتبرير العلم والواجب، ولكن بمعنى أن الكوجيتو لا يمكنه أن يكون ممتَلكاً إلا بالتفاف تفكيك يطبق على وثائق حياته. وهكذا يكون الفكر امتلاكاً لجهدنا في سبيل الوجود، ولرغبتنا أن نكون من خلال المؤلفات التي تشهد على هذا الجهد وهذه الرغبة.

ولكن الكوجيتو ليس حقيقة باطلة بمقدار ماهو حقيقة دامغة. إذ يجب أن نضيف أيضاً أنه بمنزلة مكان فارغ، كان يملؤه دائماً كوجيتو مزيف. فلقد علمتنا كل المذاهب التفسيرية، وعلمنا التحليل النفسي خصوصاً أن الوعي الذي يُزعم أنه وعي مباشر، هو أولاً « وعي مزيف ». ولقد أرشدنا ماركس، ونيتشه، وفرويد إلى خلع قناع الحيل. ولذا، يجب إذن من الآن فصاعداً إلحاق نقد للوعي المزيف بأي اكتشاف يتعلق بذات الكوجيتو في وثائق حياته. ذلك لأن فلسفة التفكير يجب أن تكون على العكس من فلسفة الوعي.

ويضاف السبب الثاني إلى السابق: « فالأنا » ليست وحدها التي لا تستطيع أن تمتلك نفسها إلا في تعبيرات الحياة التي تجعلها موضوعية، ولكن تفسير نص الوعي يصطدم أيضاً « بالتأويلات السيئة ».

وهكذا يجب على الاستبطان أن يكون غير مباشر بشكل مضاعف: أولاً لأن الوجود لا يثبت نفسه إلا في وثائق حياته، ولكن أيضاً لأن الوعي بداية هو وعي زائف، ولأنه يجب الارتفاع دائماً بتصحيح نقدي من سوء الفهم إلى الفهم.

وأريد في هذه المرحلة الثانية التي سميناها مرحلة الاستبطان، أن أبين كيف أن نتائج المرحلة الأولى توجد موطدة، أي تلك المرحلة التي سميناها المرحلة الدلالية.

لقد أخذنا، في المرحلة الأولى، وجود اللغة التي لا تختزل إلى المعاني الأحادية بوصفه حدثاً. وإنه لحدث أيضاً أن يمر اعتراف الوعي المذنب برمزية الرجس، والخطيئة، والذنب. وإنه لحدث كذلك أن تعبِّر الرغبة المكبوتة من خلال رمزية تؤكد استقرارها عبر الأحلام، والحكايات المروية، والخرافات، والأساطير. ثم إنه لحدث أن يعبِّر المقدس من خلال رمزية العناصر الكونية: السماء، والأرض، والنار. غير أن الاستعمال الفلسفي لهذه اللغة الملتبسة يبقى معرضاً لاعتراض رجل المنطق. فاللغة الملتبسة، تبعاً لهذا الاعتراض، لا تغذي سوى حجج خداعة. ولذا، فإن التبرير التأويلي لا يستطيع أن يكون جذرياً إلا إذا بحثنا في الطبيعة نفسها للفكر الاستبطاني عن مبدأ لمنطق المعنى المضاعف. ولن يكون هذا المنطق حينئذ سوى منطق شكلي، ولكنه منطق متعالٍ وهو يقوم على

مستوى شروط الممكن: ليس شروط الموضوعية للطبيعة، ولكن شروط الامتلاك لرغبتنا في الكينونة. وبهذا المعنى فإن منطق المعنى المضاعف، يستطيع أن يسمى المنطق المتعالي. وإذا لم نرفع النقاش إلى هذا المستوى، فإننا سنكون سريعاً محاصرين بوضع لا يطاق: إننا سنحاول عبثاً أن نحافظ على النقاش في مستوى دلالي بحت، كما سنحاول أن نجعل مكاناً للمعاني الملتبسة إلى جانب المعاني الأحادية. ولكن التمييز المبدئي بين نوعي الالتباس، الالتباس الناتج عن زيادة في المعنى والذي تلتقيه العلوم التفسيرية، والالتباس الناتج عن اختلاط المعنى الذي يلاحقه المنطق، لا يستطيع أن يبرر نفسه على المستوى الدلالي وحده. ولذا، فإن إشكالية الاستبطان وحدها تبرر دلاليات المعنى المضاعف.

٥- المرحلة الوجودية

أريد في نهاية هذا المطاف الذي قادنا من إشكالية اللغة إلى إشكالية الاستبطان، أن أبين كيف يمكن الالتحاق بإشكالية الوجود عن طريق النكوص. فأنطولوجيا المعرفة التي أنشأها هايدغر مباشرة عن طريق انقلاب مفاجئ، وضع به النظر إلى طريقة الوجود موضع النظر إلى طريقة المعرفة، لن تكون بالنسبة إلينا، نحن الذين نعمل بشكل غير مباشر وخطوة فخطوة، سوى أفق، أي اتجاه نظر أكثر مما هي معطى. أما الأونطولوجيا المنفصلة، فهي بعيدة عن تطلعنا. ذلك لأننا في داخل حركة التأويل فقط، ندرك الكائن المؤوَّل. فأونطولوجيا الفهم تبقى منخرطة في منهج التأويل، وذلك تبعاً لـ «دائرة التأويل الحتمية » التي علمنا هايدغر نفسه على رسمها. وبالإضافة إلى هذا، فإننا فقط، في صراع التأويلات المتنافسة، ندرك شيئاً من أشياء الكائن المؤوَّل. فالأنطولوجيا الموحدَة منيعة على منهجنا بمقدار ماهي الأنطولوجيا المنفصلة. ولذا، فإن كل مذهب تأويلي يكتشف، في كل مرة، وجه الوجود الذي يؤسسه منهجاً.

ومع ذلك، لا يجب أن يصرفنا هذا التحذير المضاعف عن استخراج الأسس الأونطولوجية للتحليل الدلالي و الاستبطاني الذي يسبق. فالأونطولوجيا المنخرطة، بل أكثر من ذلك، إن الأونطولوجيا المهشَّمة -إنما هي أيضاً أونطولوجيا قبل كل شيء.

سنتابع الأثر الأول، ذلك الذي اقترحه الاستبطان الفلسفي بشأن التحليل النفسي. وسؤالنا هو ماذا يمكننا أن ننتظر من التحليل النفسي بخصوص الأونطولوجيا الأساسية؟ إننا ننتظر شيئين: الأول، هو عزل حقيقي للإشكالية الكلاسيكية التي تخص الذات بوصفها وعياً. الثاني، ويتمثل في تجديد إشكالية الوجود بوصفها رغبة.

وفي الواقع، فإن التحليل النفسي يتجه نحو الأونطولوجيا من خلال نقد الوعي. فالتأويل الذي يقترحه للأحلام، والاستيهام، والأساطير، والرموز، يعد على نحو من الأنحاء اعتراضاً على زعم الوعي بأنه ينبثق من أصل المعنى. فالصراع ضد النرجسية – المعادل الفرويدي للكوجيتو المزيف – يقود إلى اكتشاف تجذر اللغة في الرغبة، وفي غريزة الحياة. والفيلسوف الذي يُسْلم نفسه لهذا الوصل القاسي، سيجد أنه مقود لممارسة زهد حقيقي للذاتية، ولترك نفسه لا حيازة لها على أصل المعنى. ويعد هذا التنازل بكل تأكيد، مغامرة من مغامرات الاستبطان. ولكن يجب عليه أن يصبح الخسارة الواقعية للشيء، الأكثر قدماً من بين كل الأشياء: ياء المتكلم. يجب أن نقول حينئذ عن الذات في الاستبطان ما يقوله الإنجيل عن الروح: يجب إضاعتها من أجل إنقاذها. ويحدثني التحليل النفسي جميعاً عن أشياء ضائعة بهدف العثور عليها رمزياً. ولذا، يجب على فلسفة الاستبطان أن تدمج هذا الاكتشاف في صلب مهمتها الخاصة. إذ يجب إضاعة ياء المتكلم لكي يصار إلى العثور على الأنا. ولهذا فإن التحليل النفسي، إذا لم يكن مذهباً فلسفياً، فهو مذهب في خدمة الفلسفة: يرغم اللاوعي الفيلسوف على معالجة ترتيب المعاني وفق مخطط منزاح بالنسبة إلى الذات المباشرة. وهذا الأمر هو ما تعلمه هندسة فرويد غير الكمية: تنتظم المعاني الأكثر قدماً في « مكان » من

المعنى متميز من المكان الذي يقوم الوعي المباشر فيه. ولذا تبدو في النهاية واقعية اللاوعي، والمعالجة الطوبوغرافيه والاقتصادية للتمثيلات، والاستيهام، والأعراض، وللرموز بوصفها الشرط التأويلي المحرَّر من الأحكام المسبقة للأنا.

وهكذا، فإن فرويد يدعونا، بتكاليف جديدة، إلى طرح قضية العلاقة بين المعنى والرغبة، وبين المعنى والطاقة، أي بين اللغة والحياة أخيراً. ولقد كانت هذه القضية هي قضية ليبنيز في « الأحاداتية – lmonadol gie»: كيف يمكن للتمثيل أن يتمفصل على النزوع؟ ولقد كانت هذه القضية أيضاً هي قضية سبينوزا في « علم الأخلاق »، الكتاب الثالث: كيف يمكن لدرجات ملاءمة الفكرة أن تعبر عن درجات المفهوم والجهد الذي يكوننا؟ هذا، وإن التحليل النفسي ليقودنا، بطريقته الخاصة، إلى التساؤل نفسه: كيف يدخل نظام المعاني في نظام الحياة؟ وإن هذا النكوص للمعنى نحو الرغبة لهو الدليل على تجاوز ممكن يقوم الاستبطان به نحو الوجود. ويعد التعبير الذي استعملناه في الأعلى مبرراً الآن، ولكنه التعبير الذي يبقى غداً: نقول إننا بفهمنا لأنفسنا نمتلك معنى رغبتنا في أن نكون أو نفهم جهدنا لكي نوجد. فالوجود، كما يمكننا الآن أن نقول، رغبة وجهد. وإننا إذا نسميه جهداً، فلكي ندل فيه على الطاقة الإيجابية والدينامية. وكذلك إننا إذ نسميه رغبة، فلكي نشير فيه إلى النقص والعوز. فإروس هو ابن بوروس وبينيا. وهكذا، فإن الكوجيتو لم يعد ذلك الفعل الادعائي الذي كانه بدئياً. وأعني بهذا ذلك الزعم بتثبيت الذات ذاتها بذاتها. فالكوجيتو يبدو من قبل قائماً في الكائن.

ولكن إذا كانت إشكالية الاستبطان تستطيع، ويجب أن تستطيع تجاوز نفسها في إشكالية الوجود، وذلك كما تقترح إحدى التأملات الفلسفية حول التحليل النفسي، فإن هذا التجاوز يتحقق دائماً في التأويل وبوساطته: إنه بتفكيك حيل الرغبة، تنكشف الرغبة في جذر المعنى والفكر. وإني لا أستطيع أن أقيم لهذه الرغبة أقنوماً خارج الإجراء التأويلي. فهي تبقى دائماً الكائن المؤوَّل. وإني لأحزر هذا خلف ألغاز الوعي. غير أني لا أستطيع أن أمسكه بذاته، وإلا فإني سأقع تحت طائلة صنع أسطورة الغرائز الجنسية كما يحصل أحياناً في التمثيلات الوحشية للتحليل النفسي. فالكوجيتو يكتشف، في خلف ذاته وبوساطة عمل التأويل، شيئاً يشبه حفريات الذات. ويشف الوجود في هذه الحفريات، ولكنه يبقى منخرطاً في حركة التفكيك التي يثيرها.

إذا فُهم التحليل النفسي بوصفه تأويلاً، فإن هذه الحركة التي يرغمنا على تنفيذها، نجد أن مناهج تأويلية أخرى تغصبنا عليها أيضاً، وإن كان ذلك بطريقة مختلفة. فالوجود الذي يكتشفه التحليل النفسي إن هو إلا الرغبة، وهو وجود بوصفه رغبة. وينكشف هذا الوجود أساساً في حفريات الذات. ويقترح مذهب تأويلي آخر–مثل ظاهراتية الروح مثلاً– طريقة أخرى لإزاحة موضع أصل المعنى، ليس إلى خلف الذات، ولكن إلى أمامها. وإنني لأقول بطيبة خاطر، ثمة تأويل رباني يأتي، وتأويل من ريمون يقترب. إنه تأويل يساوي ما يشبه نبوءة العلم. وإنه هو الذي يبث الحياة أخيراً في « ظاهرتية الروح » عند هيغل. وإني لأستدعيه هنا، لأن طريقته التأويلية تتعارض تماماً مع طريقة فرويد. فالتحليل النفسي يقترح علينا نكوصاً نحو القديم، بينما تقترح علينا ظاهراتية الروح حركة تجد كل صورة بموجبها معناها، ليس في الصورة التي سبقتها، ولكن في تلك التي تليها. وهكذا يكون الوعي منسحباً خارج ذاته ووافقاً أمامها، ومتجهاً نحو معنى يزاول سيره، وكل مرحلة من مراحله تُلغى في المرحلة التالية وتحفظ فيها. وهكذا تتعارض غائية الذات مع حفريات الذات. ولكن المهم بالنسبة إلى قصدنا، هو أن هذه الغائية، كما هو الأمر بالنسبة إلى الحفريات الفرويدية، لا تتكون إلا في حركة التأويل التي تتضمن صورة بوساطة صورة أخرى. أما الروح، فإنها لا تتحقق في هذا العبور من صورة إلى أخرى، لأنها هي جدلية الصورة نفسها. ثم إن الذات لتكون منسحبة خارج طفولتها، ومقتلعة

من حفرياتها. ولهذا السبب تبقى الفلسفة تأويلاً، أي قراءة لمعنى محتجب في نص معنى ظاهر. ألا إن من مهمة هذا التأويل أن يُظهر أن الوجود لا يأتي إلى الكلام، وإلى المعنى، وإلى التفكير إلا بإجراء تفسير مستمر لكل المعاني التي تظهر في عالم الثقافة. فالوجود لا يصبح ذاتاً - إنسانية وناضجة- إلا إذا امتلك هذا المعنى الذي يبقى « في الخارج » أولاً، وفي الأعمال، وفي المؤسسات، وفي الصروح الثقافية حيث تكون حياة الروح قد أصبحت موضوعية.

ويجب في الأفق الأونطولوجي نفسه أن نسائل ظاهراتية الدين، أي ظاهراتية فان ديرليوي، وظاهراتية مرسيا إلياد. فهي تمثل فقط، بوصفها ظاهراتية، الطقوس، والأسطورة، والاعتقاد، أي تمثل أشكالاً للسلوك، وللغة، وللشعور، والتي يتطلع الإنسان بوساطتها إلى المقدس. ولكن إذا كانت الظاهراتية تستطيع أن تبقى على هذا المستوى وصفية، فإن استئناف الاستبطان عمل التأويل سيجر بعيداً: إن الإنسان إذ يفهم نفسه من خلال الإشارات المقدسة وبوساطتها، فإنه ينفذ أكبر تنازل جذري عن نفسه يمكن أن يتصوره. ويتجاوز زوال الحيازة ما يجدده التحليل النفسي وظاهراتية هيغل، سواء أخذناهما متفرقين، أم قرنا تأثيرها. فالحفريات والغائية لا تزال تغطي الأثر والغاية اللذين تستطيع الذات أن تتصرف بهما إذ تحتويهما. وليس الأمر كذلك مع المقدس الذي يعلن عن نفسه في ظاهراتية الدين. فهذا يشير إلى البداية في كل الحفريات، وإلى النهاية في كل الغائيات. بينما الذات، فإنها لاتعرف أن تتصرف لا بهذه البداية ولا بتلك النهاية. أما المقدس، فإنه يسائل الإنسان، وإنه في هذا التساؤل ليعلن عن نفسه بوصفه هذا الذي يتصرف بوجوده، لأنه يقرره بوصفه جهداً وبوصفه رغبة في الكينونة على وجه الإطلاق.

وهكذا، فإن التأويلات الأكثر تعارضاً تتجه، كل تأويل على طريقته، نحو الجذور الأونطولوجية للفهم، وإن كل تأويل ليقول أيضاً على طريقته تعلُّقَ ذاته بالوجود. أما التحليل النفسي فيكشف عن هذا التعلق في حفريات الذات، بينما ظاهراتية الروح، فتكشف عنه في غائية الصور، على حين أن ظاهراتية الدين تكشف عنه في الإشارات المقدسة.

هذه هي المساهمات الأونطولوجية للتأويل.

لا تنفصل الأونطولوجيا المقترحة هنا عن التأويل. وإنها لتبقى أسيرة الدائرة التي يشكلها معاً عمل التأويل والكائن المؤَّول. إنها ليست إذن من نوع أونطولوجيا الانتصار، ولا هي علم أيضاً، لأنها لا تعرف أن تتخلص من خطر التأويل. كما إنها لا تعرف أن تنجو بكليتها من الحرب الداخلية التي تفجرها التأويلات فيما بينها.

إن هذه الأونطولوجيا المناضلة والمهشمة، على الرغم من وقتيتها مع ذلك، فإنها مؤهلة لكي تؤكد أن التأويلات المتنافسة ليست مجرد « ألعاب لغوية » كما يمكن أن تكون الحال، لو أن ادعاءاتها الكلانية بقيت في مواجهة مع مخطط اللغة وحده. وتعد، بالنسبة إلى فلسفة في اللغة، كل التأويلات صالحة في حدود النظرية التي تؤسس قواعد القراءة المدقق فيها. وتبقى هذه التأويلات « ألعاباً لغوية »، لا نستطيع قسراً أن نغير القواعد فيها. وقد يطول الزمن بنا على هذا مادمنا لم نبين أن كل تأويل قد أسس ضمن وظيفة وجودية خاصة. وهكذا يكون للتحليل النفسي أسّه في حفريات الذات، كما يكون لظاهراتية الروح أسها ضمن الغائية، ولظاهراتية الدين أسها ضمن العقائد الأخروية.

هل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك؟ وهل يمكن أن نمفصل هذه الوظائف الوجودية المختلفة في إطار صورة موحدة، كما حاول هايدغر ذلك في الجزء الثاني من Sein und؟ هذا هو السؤال الذي تتركه هذه الدراسة من غير حل. ولكنه إذا بقي من غير حل، فإنه ليس يائساً. إذ ثمة بنية أونطولوجية في جدلية الحفريات، وفي الغائية، وفي العقائد الأخروية تعلن عن نفسها. وإنها لتجمع بحساسيتها التأويلات المتنافرة في المخطط اللساني. غير أن هذه الصورة المنسجمة للكائن الذي هو نحن، والتي تأتي لتنزرع فيها

التأويلات المتنافسة، ليست معطاة في مكان آخر غير جدلية التأويلات هذه. ولذا، فإن التأويل، يعد بهذا الخصوص، مما لا يمكن تجاوزه. فهو وحده يستطيع، إذا ما كان بالصورة الرمزية مهذباً، أن يبين أن هذه الأنماط المختلفة للوجود تنتمي إلى إشكالية فريدة. والسبب في النهاية لأن الرموز الأكثر غنى هي التي تؤمن الوحدة لهذه التأويلات المتعددة. وهي وحدها التي تحمل كل الاتجاهات، النكوصية والمستقبلية، التي تفصل بينها التأويلات المختلفة. وإن الرموز الحقيقية هي الرموز الضخمة في كل التأويلات، سواء كانت تلك التي تتجه نحو انبثاق المعاني الجديدة، أم كانت تلك التي تتجه نحو انبعاث الإستيهامات القديمة. وبهذا المعنى فإننا كنا نقول، منذ المدخل، إن الوجود الذي تستطيع أن تتكلم عنه فلسفة تأويلية، يبقى على الدوام وجوداً مؤوَّلاً. ذلك لأنها في العمل التأويلي تكتشف الأنماط المتعددة للارتباط بالذات، ولارتباطها بالرغبة المدركة في حفريات الذات، ولارتباطها بالروح المدركة في الغائية، ولارتباطها بالمقدس المدرك في العقائد الأخروية. وإن الاستبطان، إذ يصار إلى تطوير الحفريات، والغائية، والعقيدة الأخروية ليلغي نفسه بنفسه بوصفه استبطاناً.

وهكذا، تكون الأونطولوجيا هي الأرض الموعودة بالنسبة إلى فلسفة تبدأ لغة واستبطاناً. ولكن الذات المتكلمة والمفكرة تستطيع فقط أن تلمحها قبل الموت، كما كان الحال بالنسبة إلى موسى. ■

فصل من كتاب Le conflit des interprétations



ملخص البحث

الشراكة المعرفية بين «الأنا» و «الآخر»

عبدالنبي اصطيف *

«الناس أعداء ما جهلوا»، هذا ما يقوله المثل العربي. ذلك أن الجهل فيما يبدو يولّد العداوة، وحتى يزيل المرء هذه العداوة بينه وبين محيطه فإنه يلجأ إلى المعرفة: معرفة نفسه؛ ومعرفة العالم من حوله.

ولكن كلتا المعرفتين بحاجة إلى «الآخر»، فدون «الآخر» «rehto ehT» لا يمكن أن يعرف المرء نفسه، حتى أن ثمة أجزاء من جسمه كرأسه، ووجهه وتعابيره، وظهره وغيرها لا يراها دون الاستعانة بالآخر، أو بـ مجموعة من «المرايا». ودون «الآخر» لايستطيع المرء تحديد هويته التي لا تتضح له إلا من خلال اختلافها عن هوية «الآخر». ومثلما تحتاج الهوية إلى «آخر» تتميز إزاءه، فإنها بحاجة إلى اللغة الطبيعية (egaugnal larutan) وسيلة للإفصاح عن هذه الهوية، واللغة الطبيعية مؤسسة إنسانية لا توجد إلا بوجود «الآخر».

وفضلاً عما تقدم فإن الهوية الفردية لأي منا ليست في الحقيقة غير مزيج معقد من الهويات الجمعية (seititnedi evitcelloC) التي تأتلف في النفس الإنسانية على نحو عجيب يمكّنها من أن تسمح لواحدة منها بالسيادة على سائر الهويات الأخرى في ظرف زماني ومكاني محدد. والغريب أن الإنسان يحسب أنه جرم صغير وفيه انطوى عالم واسع غني ومتنوع. وفيما ينسب للإمام علي كرم الله وجهه:

وتحسب أنك جرم صغير وفيك انطوى العالم الأكبر

والمتأمل في تاريخ الحضارات الإنسانية يتبين أنها وإن حملت أسماء وصفات تنتمي إلى لغة ما (الحضارة اليونانية)، أو أمة ما (الحضارة الصينية)، أو قارة ما (الحضارة الأوربية)، أو دين ما (الحضارة الإسلامية)، فإنها جميعاً حضارات مولّدة تدين بوجودها لإسهام الأمم الأخرى، وأنها في الحقيقة مؤسسة على شراكة معرفية تتجاوز حدود اللغة، والأرض، والأمة، وغيرها.

ومعنى هذا أن المعرفة الفردية والجمعية قائمة على شراكة ضمنية بين الـ «الأنا» والـ «الآخر» على المستوى الفردي وبين«نحن» و«هم»، على المستوى الجمعي. وقد آن الأوان للانتقال بهذه الشراكة من الشكل الضمني إلى الشكل الصريح، وذلك بغية إنتاج معرفة أكثر موضعية، تهدف إلى الارتقاء بالإنسان وشروط حياته، بغض النظر عن لونه أو جنسه أو وطنه أو دينه؛ مثلما آن الأوان لنبذ مقولة «احتكار المعرفة» أو توظيفها لاحتواء «الآخر» وتدجينه والهيمنه عليه. فلا كانت معرفة إن لم تكن لخير الإنسان.

* أكاديمي سوري، متخصص بالنقد الأدبي والأدب المقارن في جامعة دمشق.

7 Norman Daniel , Islam and the West : The Making of an Image (One World Publications, Oxford, 1993) , p. 9
8 Ibid , p.9
9 Aziz Al-Azmeh, Ibid ., p. 127
10 See for example Bernard Lewis , The Muslim Discovery of Europe (W.W. Norton & Company, New York , 1982) and Aziz Al-Azmeh, Al- Arab wa al-Barabirah: al-Muslimun wa al-Hadarat al-Ukhra (Arab and Barbarians) (Riad EI-Rayyes Books , London , 1991).
11 The Quran , 49: 13
12 Pam Morris, ‘ Introduction ‘, in The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev Volshinov. Edited by Pam Morrison (Edward Arnold , London , 1994) p 6
13 M.M. Bakhtin, Art and Answerability : Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin, Edited by Michael Holquist and Vadim Liapunov, translation and Notes by Vadim Liapunov , Supplement translated by Kenneth Brostrom (University of Texas Press, Austin , 1990) p 23.
14 Stuart Hall, ‘ Introduction : Who Needs ‘ Identity’? in Question of Culture Identity , edited by Stuart Hall and Paul du Gay (Sage Publications , London , 1996) pp. 4-5.
15 Ibn Tufayl’s Hayy Ibn Yaqzan : A Philosophical Tale , translation with Introduction and Notes by Lenn Evan Goodman (Twayne Publishers, Inc., New York , 1972) p. 159 .
16 Anthony D. Smith, ‘ The Formation of National Identity , in Identity , Edited by Henry Harris (Oxford University Press , Oxford , 1995) p. 130
17 Jorge Luis Borges , Collected Fictions , Translated by Andrew Hurley (Penguin Books , New York , 1999) , pp. 411-17 .
18 Ibid . p. 412
19 Ibid. p. 417
20 The Rt. Rev. Dr. Michael Nazir - Ali , ‘ Jaw - jaw not war- war : Face to Faith ‘ , The Guardian (London) , Saturday - August 7 , 1999, p. 18 .
21 H.R.H. The Prince of Wales , Islam and the West (Oxford Centre for Islamic Studies , Oxford 1993) , pp. 17-8.
22 The Rt. Rev . Dr. Michael Nazir - Ali , ibid , p. 16 .
23 Tzvetan Todorov , The Conquest of America , translated from the French by Richard Howard (Harper Perennial New York , 1984) , p. 3 .
24 Wald Godzich , The Culture of Literacy (Harvard University Press , Cambridge , Ma , 1994) p.263.
25 Clifford Geertz , Local Knowledge (Basic Books , New York , 1983) p. 16
26 Tzvetan Todorov , ibid. p 3 .
27 Paul Ricoeur , Oneself as Another , translated by Kathleen Blamey (The University of Chicago Press , Chicago , 1992) , 3 .
28 Wald Godzich , ibid , p . 226.

that of a comparison (oneself similar to another) but indeed that of an implication (oneself inasmuch as being other) . [27]

Once we see the ‘ other ’ as ‘ oneself’ ,we become prepared to acknowledge his contribution to , or rather his participation in the production of , the knowledge of ourselves and the world around all of us together . Then there is a great hope that our attitude towards this other would change. Rather than feeding the notion of clash or conflict between the self and the other or between peoples , nations and civilizations , we should , as a matter of fact , call for partnership at all levels to produce , advance and disseminate a better class of knowledge of ourselves , of other peoples history , culture and society , and of the world around us . The resulting knowledge of the world and its inhabitants should be employed to serve mankind irrespective of race , color , religion , sex or age , and never be used ‘ as an instrument of domination ; in fact , it must renounce mastery as such . ’ [28]

Finally , this notion of partnership in the realm of knowledge between peoples from east and west , south and north takes for granted that no one should have a monopoly over any part of human knowledge . As Abu al- ‘Ala al-Ma’ arri once prayed :

‘ May rain never fall on me or my land
Unless it covers the whole country.

Postscript :

Some readers of the present paper might think that it was intended as an answer to Samuel Huntington’s notorious conclusion that conflict between the world’s leading civilizations is inevitable . However , the notion of partnership in the realm of knowledge suggested by the present writer was the result of his , now almost thirty years old , engagement with the question of orientalism . Having considered the pros and cons of both the knowledge produced by the orientalists about the East and that which is produced by the Orientals themselves about their own history, culture and society , the present writer reached the conclusion that only a genuine partnership between the two parties could produce a batter class of knowledge about the East - a knowledge which would solve the crisis of Orientalism .

1 Albert Hourani , Islam in European Thought (Cambridge University Press, Cambridge , 1992), p 8
2 R.W. Southern , Western Views of Islam in the Middle Age (Harvard University Press , Cambridge , Ma 1978) pp. 1-33
3 Ibid , pp. 14-5
4 Ibid p 25
5 Ibid , pp. 27-8
6 Aziz Al- Azmeh , Islams and Modernities (Verso Books , London , 1993) pp. 124-25

influenced by India ; Indian reform movements were , on the other hand , often influenced by Islam and Christianity. ' [22]

In short , whatever achievement accomplished by humanity at any time or in any area of the world , it was the outcome of a partnership among the diverse peoples and nations of humankind . In fact this long - standing partnership is still practiced nowadays , albeit in a different form and within different environments , in the various international and national research and academic institutions , where scholars , belonging to different races , nations , and creeds , work together in the various projects which aim at advancing human knowledge . Although such a partnership is formed at the expense of the developing countries and to the advantage of the developed world , it is nonetheless a further proof of the interdependency of the human civilizations throughout the ages .

Our knowledge of ourselves , our identities and our civilizations stems from an implicit partnership between ' I ' and ' you ' on the individual level and between ' we ' and ' they ' on the collective level . This partnership has always aimed at producing , advancing and disseminating knowledge of ourselves and of the world .

It is high time that this implicit partnership became explicit . But this can be achieved only when the ' self ' acknowledges the ' other ' as a subject, comparable to what the self is.[23] The problem with the West is that its 'thought has always thematized the other as a threat to be reduced , as a potential same-to-be , a yet-not-same.' [24] This has to undergo a radical change . For we must rethink ourselves and the others . We must see ourselves among others , ' a case among cases , a world among worlds.' [25] As Tzvetan Todorov has rightly pointed out :

' We can discover the other in ourselves , realize we are not a homogenous substance , radically alien to whatever is not us : as Rimbaud said, Je est un autre . But others are also 'I's : subjects just as I am , whom only my point of view - according to which all of them are *out there* and I alone am *in here* - separates and authentically distinguishes from myself . ' [26]

In fact , we must recognize that we are just as others , and that , to use the title of Paul Ricoeur's book , *Oneself as Another*. This suggests in Ricoeur's words that :

' the selfhood of one self implies otherness to such an intimate degree that one cannot be thought of without the other , that instead one passes into the other , as we might say in Hegelian terms . To ' as ' I should like to attach a strong meaning , not only

the spirit of mutual appreciation among peoples and nations . As H.R.H. The Prince of Wales has rightly pointed out in his *Islam and the West* (1993) :

‘ If there is much misunderstanding in the West about the nature of Islam, there is also much ignorance about the debt our own culture and civilization owe to the Islamic world. It is a failure which stems , I think, from the straightjacket of history which we have inherited . The medieval Islamic world , from Central Asia to the shores of the Atlantic , was a world where scholars and men of learning flourished . But because we have tended to see Islam as the enemy of the West , as an alien culture, society , and system of belief , we have tended to ignore or erase its great relevance to our own history . For example , we have underestimated the importance of eight hundred years of Islamic society and culture in Spain between the eighth and fifteenth centuries . The contribution of Muslim Spain to the preservation of classical learning during the Dark Ages , and to the first flowerings of the Renaissance, has long been recognized . But Islamic Spain was much more than a mere larder where Hellenistic knowledge was kept for later consumption by the emerging modern Western world . Not only did Muslim Spain gather and preserve the intellectual content of ancient Greek and Roman civilization, it also interpreted and expanded upon that civilization , and made a vital contribution of its own in so many fields of human endeavor - in science , astronomy , mathematics , algebra (itself an Arabic word) , law , history , medicine , pharmacology , optics , agriculture , architecture, theology , music , Averroes and Avenzoor , like their counterparts Avicenna and Rhazes in the East , contributed to the study and practice of medicine in ways from which Europe benefited for centuries afterwards . [...]

The surprise is the extent to which Islam has been a part of Europe for so long , first in Spain , then in the Balkans, and the extent to which it has contributed so much towards the civilization which we all too often think of , wrongly , as entirely Western . Islam is part of our past and our present , in all fields of human endeavour . It has helped to create modern Europe . It is part of our own inheritance , not a thing apart. ’ [21]

If the West is indebted to the Islamic world for mediating the ancient knowledge of Central Asia , India , the Meddle East , Greece and Rome to it , as well as for the contribution of the Muslims from all over the ancient world during the medieval times (or the Dark Ages in Europe) Islam , in turn , acquired this knowledge through the various communities of the Middle East . ‘ Islamic civilization was also significantly

young man and so on , thinking that they are stages in our development and growth . But they are historical selves that belong to the same name and title we carry throughout our life. Jorge Luis Borges captures an encounter between two historical selves perfectly in his story ' The Other ' [17] , in which the 1969 Borges, living then in Cambridge , north of Boston , meets the other Borges , who was living several decades ago in Geneva .

"' In that case ," I resolutely said to him , " your name is Jorge Luis Borges . I too am Jorge Luis Borges . We are in 1969 , in the city of Cambridge ." " No, "he answered in my own , slightly distant , voice, "I am here in Geneva , on a bench , a few steps from the Rhone . "

Then , after a moment , he went on: " It is odd that we look so much alike , but you are much older than I , and you have gray hair . '" [18]

Although the two characters share the same name and the same physical features , they feel that they have two distinct personalities and their encounter , at least for one of them , was real . Thus Borges concludes his story , writing :

' I have thought a great deal about this encounter , which I've never told anyone about . I believe I have discovered the key to it . The encounter was real , but the other man spoke to me in a dream , which was why he could forget me ; I spoke to him while I was awake , and so I am still tormented by the memory . ' [19]

In short , it is in the overwhelming presence of other and through this rather implicit partnership between the self and the other that man knows himself , constructs his identity and later articulated it through the medium of natural language , whose very existence is indebted to the other .

In addition to this partnership between the self and the other , there is a long - standing and far- reaching form of partnership which transcends all linguistic , national , regional and temporal boundaries . This form is the translinguistic , transnational , transregional and transtemporal collective form of partnership among the diverse nations , peoples and ethnicities of the human kind . Civilizations may be named after one language , one nation , one people , one region , one continent or one age. But they are the product of the partnership between different nations , peoples, areas and ages . There is no single civilization in human history that is not indebted to other civilizations . Hybridity has been the governing force of all human achievements . Ignoring this fact , or what the Right Reverend Michael Nazir - Ali calls the ' historical perspectives on how civilizations have become interdependent , and have learned from each other ' [20] is not helpful in spreading

learn the natural language only when ‘ Absal came to his deserted island , or when some ‘other ’ came to share his life with him :

‘ ’Absal had studied and gained fluency in many languages , so he tried to speak to Hayy, asking him about himself in every language he knew . But ’Absal was completely unable to make himself understood . Hayy was astounded by this performance, but had no idea what it might mean unless it was a sign of friendliness and high spirits . Neither of them knew what to make of the other.’ [15]

So they both realized that only natural language can salvage their relationship and consequently ’Absal started teaching it to Hayy .

Yet, when we examine our identity we soon discover that it is a complex mixture of several collective identities .

‘ Human beings have a wide variety of possible collective affiliations-economic and occupational groups , leisure and welfare associations , age and gender categories , territorial and political organizations, as well as families and cultural communities. With all of these individuals can simultaneously identify , moving with relative ease from one to the other , as circumstances demand. We may be wives or husbands , manual workers, members of a religious community , ethnic group , regional association , or whatever , each of which may become relevant in certain situations and for certain purposes . As a result , we have multiple identities , ranging from the most intimate family circle to the widest , the human species . ’ [16]

In fact , human identity is so inclusive as to embrace within itself a multitude of many selves, any of which may dominate at a particular moment and certain circumstances, exercising a focussing function , ruling , determining and transforming the other selves in such a way as to preserve the integrity and unity of this multi-component structure which we call our identity .

Nothing would probably capture such a conception of human self and identity as the Arabic verse :

‘ You think that you are merely a small planet , while the whole great cosmos is folded within you . ’

Upon reflection on our past life , we realize that we do not only have a multitude of diverse selves , but we also have had over the years so many selves , each of which belonged to a particular stage of our past life and development . We explain these past selves by talking about the changes in our personality as a result of the passage of time . We even label these selves as the baby , the boy , the

Whatever people think about the act of knowing , they would all agree that knowing must start with the self . Knowing oneself is the best way to achieve inner peace. But can one know oneself without the active participation of the other in the very act of knowing ? The answer to this question is a big ' No' For it is impossible to see one's face, head and back without the help of a set of mirrors . It is only with the mediation of another person that one can form a more rounded picture of oneself . By the same token, the ' other ' needs someone else to acquire knowledge of himself . ' A single consciousness could not generate a sense of its self'[12] No one ever articulated such an interdependency between the ' self' and the ' other ' in the act of knowing better than Bakhtin when he wrote:

' When I contemplate a whole human being who is situated outside and over against me ,...I shall always see and know something that he , from his place..., cannot see himself : parts of his body that are inaccessible to his own gaze (his head , his face and its expresstion), the world behind his back , and a whole series of objects and relations, which in any of our mutual relations are accessible to me but not to him .' [13]

Similarly , only someone situated outside can offer me a unified and complete image of myself , of may personality . This means that a partnership can be formed between myself and the other , which will help us both to gain a more complete picture of ourselves . This exchange of knowledge between the ' self' and ' other' can create a strong bond between the two of us . It would help, no doubt, in building a relationship that is based on equality and in providing an ample human space whereby each party's existence, wellbeing , safety and prosperity are secured .

Thus knowing oneself is impossible without the active participation of the other . Furthermore, establishing one's awareness of oneself and construction one's identity as some thing different and distinct from other identities are only possible in the overwhelming presence of the other . For identity is always defined by difference ' It is only through the relation to the Other , the relation to what it is not, to precisely what it lacks , to what has been called its *constitutive outside* that the ' positive ' meaning of any term - and thus its ' identity' can be constructed ,' writes Stuart Hall. [14]

The two processes of coming aware of one's identity and of articulating it can only be realized through the medium of natural language , which is in fact a social institution that can only exist in a human space that combines both the self and the other . Hayy Ibn Yaqzan needed to

accidentally true . Its authors luxuriated in the ignorance of triumphant imagination ' [5]

Commenting on this type of Western view of Islam and Muslims during age of ignorance, Aziz Al-Azmeh writes :

' It appears that Crusaders and others who were in direct contact with Muslims learnt nothing about them , and only borrowed the arts of gracious living. For the rest , the Islamic orient was a source of fantasy, the Land of Cockaigne , and the source of military antagonism . It is not the individual contents of knowledge that matter, but the confrontation of contents , and this was oriented to a specific warring fantasy . [...] The overriding need was to speak ill , and knowledge of Islam was a kind of defensive ignorance. ' [6]

Thus the late Norman Daniel find himself obliged to defend his pursuit of the image of Islam in Western thinking in his " forward " to his classic *Islam and the West : The Making of an Image* (1960 & 1993), as he writes :

' I hope the Muslim readers will not be scandalized by some of the things in this book , or consider that I have been wrong to revive the memory of, among other things , certain silly and unpleasant libels of their religion and their Prophet .' [7]

Although his primary purpose has been the scientific one of establishing a series of facts , his secondary purpose , he adds , ' has been to see what is implied by his unpleasantness and ignorance in men's attitudes towards those they suppose to be their enemies .' [8]

The saddest thing about this state of ignorance and the ensuing enmity , conflict and confrontation between Islam and the West , is its peculiar resistance ' to time , change , rationality or progress ' [9] as well as mutuality [10] . Hence the urgent need to remove this enmity from the relationship between the two parties and to replace it by a spirit of cooperation and mutual respect . After all, God has created mankind 'from a single pair of a male and female ' [11] , and made them into nations and tribes in order that they may know each other not that they may despise each other , hate each other and fight each other . But how can man remove this enmity from his life and how can he reconcile himself with the rest of the world?

According to Arabic culture and society , the answer to this question seems obvious : the key which opens the door wide to healthy and amicable relations between man and his surroundings is ' to know' The question is whether ' knowing ' can be carried out individually or collectively, and whether it is a one-way street.

700 ; the second was the creation and characteristic attitude of the forty years from 1100 to about 1140 . [...]

To turn first to the ignorance of confined space . This is the kind of ignorance of a man in prison who hears rumors of outside events and attempts to give a shape to what he hears , with the help of his preconceived ideas . Western writers before 1100 were in this situation with regard to Islam . They knew virtually nothing of Islam as a religion. For them Islam was only one of a large number of enemies threatening Christendom from every direction , and they had no interest in distinguishing the primitive idolatries of Northmen , Slavs , and Magyars from the monotheism of Islam , or the Manichaean heresy from that of Mahomet . There is no sign that any one in northern Europe had even heard the name of Mahomet . Yet , despite their ignorance , Latin Writers were not left entirely without a clue to the place of the Saracens in the general scheme of world history. This clue was provided by the Bible.'[3]

The view of Islam which was developed :

' Was a product of ignorance , but ignorance of a peculiarly complex kind. The men who developed this view were men writing of what they had deeply experienced, and they related their experience to the one firm foundation available to them - the Bible . They were ignorant of Islam , not because they were far removed from it like the Carolingian scholars, but for the contrary reason that they were in the middle of it . If they saw and understood little of what went on round them , and if they knew nothing of Islam as a religion , it was because they wished to know nothing . ' [4]

When we turn to the ignorance of a triumphant imagination during the first forty years of the twelfth century, we notice that the first Crusade , which brought Christendom and Islam into a new round of confrontation , did not bring knowledge of Islam .

' Quite the contrary . The first Crusades and those who immediately followed them to Palestine saw and understood extraordinarily little of the Eastern scene . The early success discourage and immediate reactions other than those of triumph and contempt . But they also made the religion and founder of Islam for the first time familiar concepts in the West . Before 1100 I have found only one mention of the name of Mahomet in Medieval literature outside Spain and Southern Italy . But from about the year 1120 everyone in the West Had some picture of what Islam meant , and who Mahomet was . The picture was brilliantly clear , but it was not knowledge , and its details were only

Partnership
in the Realm of Knowledge

Abdul - Nabi Isstaif *

There is an Arabic proverb , which reads: 'Man is enemy of that of which is ignorant.'

Ignorance leads to enmity , and human history testified to this fact of our life . To take only one obvious example , one can refer in this context to the relationship between Islam and the West which has been dominated by conflict , confrontation and , of course , misunderstanding . Scholars from both East and West agree that this state of affairs between the two can be attributed to a significant degree to the ignorance which dominated their views of each other . For the nature of any human relation is always determined by the conception which each party involved in this relationship has of the other . If we pursue the Western thinking about Islam we soon realize that :

" with few exceptions , Christians in Europe who thought about Islam , during the first thousand or so years of the confrontation , did so in a state of ignorance . " [1]

Confirming Albert Hourani's conclusion, R.W. Southern calls the first four and a half centuries of Western thinking about Islam " The Age of Ignorance " [2] - an ignorance which he classifies into two types ; the ignorance of a confined space and that of a triumphant imagination .

' The first was the predominant note of the Western attitude to Islam during the four centuries after A.D.

* Syrian- Professor , Comparative Literature & Criticism ,University of Damascus.

the door in his face. All the while he was vigorously scraping the wilted shoe, flecks of mud flying off in all directions.

'But Orhan-Bey, ' interposed the crestfallen Yusuf, 'You are badly needed at the school. Half the best teachers resigned after you left, and many of the good students are discouraged, seeing the few remaining teachers they respect being pushed around by the Board. You must come!'

Looking at his former student thoughtfully, Orhan said slowly, 'You must realize, my friend, that the people who dismissed me are still around, and they have servants, and they have toadies who emulate them and who love mediocrity as much as they do. Who can guarantee that, even if I were to close my shop today and go back to teaching, some other false charges will not be cooked up tomorrow?'

'You seem to actually enjoy fixing shoes, 'Yusuf exclaimed wide - eyed, as though he had had a sudden revelation, observing the care his former mentor exercised on the dilapidated shoes. 'Ah, now you are beginning to understand! You see, here in this shop no one tells me what to do. The peple come and always they need good work, and always they appreciate good work. No fool stands over me to tell me how to make a boot, no one tells me I have taken too long polishing a shoe or used the wrong color or demand that I come to a stupid meeting. These people are good and simple, and I am happy doing good work for them. Why should I risk making myself miserable by putting myself back in the hands of corrupt and silly people?'

Almost ready to give up at this tirade, Yusuf decided to make one final effort at persuasion. 'They told me I should tell you, Sir, that if you will only come back you can teach any hours, any salary - within reason- "here he smiled'' and any subject.'

With a mischievous look Orhan asked, 'Even leather craft? 'Yusuf smiled incredulously at this and said, 'Oh I'm sure, even leather craft, Sir, if you really want to.'

Orhan leaned his head back and laughed a deep resonant laugh. Then he became serious once more, picked up the other shoe, and said deliberately, 'In the late fourth century BC, when a city named Kittium stood in the south of Cyprus where modern Larnaca stands today, there was a wealthy Phoenician merchant named Zeno who invested all his fortune in a single shipping enterprise, ' and he gestured didactically with his blacking brush, 'and this Zeno lost everything when the whole fleet was destroyed by a storm at sea ...'

sonorously. It was all there, like a flash into a dark obscene pit. Dikmen's ambition, his jealousy, his fear that Orhan was becoming too popular and would be a rival for a post in the Ministry, his accusations of communism and sexual misconduct against Orhan and his dear friend Hikmet, but worst of all against Pinar. Orhan skimmed the article and found the whole disgusting episode coming back with rising nausea. Of course he had loved Pinar, and much of his remaining bitterness was over what she had suffered on his account. He could that humiliation ever be erased? 'We thought he was stupid,' he said half to himself, because he was so mediocre and so compliant, everyone's friend. A man may smile and smile and be a villain...'

Yusuf hesitated to break in on the reverie of his former teacher, but at last he said quietly, 'The kettle is boiling, Hoçam. Will you make tea for us as before ? ' Orhan hugged his grown - up student and set about making tea, glad of a distraction from his dark thoughts.

Fathi, who had read the whole Hurriyet piece, joined them for tea exclaiming, 'Mashallah!' and slapping his thigh, shouting 'They finally got the bastard!' and jumping up every few minutes to kiss the shoemaker roundly on both cheeks. Suddenly at the door stood a small boy carrying two pairs of very muddy shoes, and Yusuf stood up to dismiss him. But Orhan motioned Yusuf to sit down, and as he reached out for the shoes he greeted the boy kindly by name and promised to have the shoes ready by early afternoon.

'But Orhan-Bey, ' the young man protested, 'They told me to bring you back at once.'

'Sit down, Yusuf, ' said the shoemaker firmly. 'I'm not sure I should go back at all.'

As he spoke he took down some brushes and picked up one of the sad looking shoes. 'And I'm in no hurry in any case. 'Seeing the dismay on his young friend's face, he added gently, 'You remember, Yusuf, how much of a hurry the Board was in when they wanted to do Dikman's bidding? Did they give me time to defend myself and my colleagues against his stupid accusations? ' All the while he was scraping the mud from the shoe, knowing there were some things he could never make Yusuf understand. How he had insisted on traveling to Ankara to present their statements to someone high up in the Ministry, only to learn, when no one important would see him, that Dikmen had his spies there before him. How he had felt like poor emasculated Abelard, setting out for Rome full of hope to defend his book only to learn that Bernard had sent a condemnation ahead of him to the Pope who closed

at all he was back as a teacher in his old school. How he loved the students, how he opened to them the books that had been so lovingly opened to him - Gilgamesh and Homeros, Pythagoras and Newton, Nietzsche and Yunus Emre, Nazim Hikmet and Yasar Kemal. And Zeno of Kittium! Perhaps he was the best of all. The others had taught him how to think and how to dream and how to love. Zeno had taught him how to renounce and how to accept defeat, to accept being made a fool of, even, and how not to love too much.

Work is the best medicine, he told himself, taking down a pair of dirty boots from the shelf. Off with the worn heels, out with the big scissors, down on the table to start to cut , the machine whirred, the new heels were tapped into place, the blacking smeared and polished. Voila! They look like new! Up on the shelf you go. Next ...Suddenly Orhan felt rather than saw a figure at the door. He turned expecting to find a customer in need of shoe repair. But the tall young stranger who stood at the door had shiny shoes - remarkably shiny, probably quite new.

'Orhan-Bey, ' the young man began, extending his hand and smiling warmly. 'They told me I would find you here.' Wiping his hands on a grimy apron, Orhan stared at his visitor, reaching his hand out with some misgiving.

'You can't be Yusuf Hatim,' He managed. 'So grown up ... so tall!' The two hugged each other in affectionate recognition.

'They sent me to tell you I mean, to ask you to come back,'the young man announced proudly. 'They said you would refuse if anyone else should come. The Board of Directors met right after Turhan - Bey was arrested ...' Suddenly he stopped and looked embarassed. 'Did you not know? 'he faltered.

'Yes, yes. Just this morning in the newspaper, ' Orhan smiled pointing to the folded newspaper on the shelf. It still seemed so unreal that he had not yet taken time to think of the possible consequences, especially to himself.

'As soon as the charges against Dikmen were announced, 'Yusuf explained, recovering his assurance, 'the witnesses he had bullied into testifying against you and - the others - made statements swearing they had lied under threats from Dikmen. You have been completely cleared ... all three of you.'

Orhan sat down , absorbing the news. 'See, it's all here in Hurriyet,'Yusuf said unfolding the paper and turning to an inner page. 'Former Headmaster Orhan Tekil and Two Others Cleared of All Charges. To be reinstated ... 'Yusuf declaimed

bridles or footstools. Bridles with bright colored glass - that looked to the small boy like the jewels in the Topkapi Palace he had seen once - together with belts and harness hung from hooks on the ceiling, catching light from the fire in the potbellied stove. That was many years ago .

The bus came down the hill, jolting Orhan from his memories. He jumped on and took a seat next to his neighbor Fathi Demir, who kept the barbershop. The two old friends often took their tea together in quiet moments. This morning Fathi seemed excited. Taking out his newspaper he pointed to a headline and said in a subdued voice, 'The bastard has finally been exposed for what he is.'

Orhan looked at the printed words and the bloated face in the photograph for a full ten seconds before he realized who it was. 'Turhan Dikmen Charged with Fraud and Embezzlement' read the headline. Above it a paunchy man in handcuffs flanked by policement looked out, familiar yet strange. Yes, this was his old enemy, the once powerful face looked out as though a smile had been skewed into a embecile grimace. 'I'll see to it that you never teach again in Turkey - anywhere! Ever! 'Orhanremembered him snarling.

'What happened? 'he asked in disbelief. With a knowing smile Fathi answered, 'Somebody in the accounting office at the Ministry - a new guy - blew the whistle. He couldn't make sense of the accounts so he sent an auditor to the District to check it out '

The two friends realized with a start they had arrived at their stop and hurried out of the bus. 'Here, you take the paper,'Fathi said, taking a close look at his friend's face as they crossed the street. Absently Orhan replied, 'Yes., yes. Thanks,' and both began to unlock their shop doors to make ready for another day.

As Orhan ran his hands over the heavy black treadle sewing machine and raised the tattered blind over the back window, that bloated face kept appearing before his eyes. Hate? No, only a kind of loathing tinged with contempt , maybe pity even. He took the kettle to the lavatory to fill it with water and came back to light the fire. So long ago, he thought, dismayed to feel a shadow of the old blinding rage begin to seep back to disturb his hard - won tranquility. 'Get to work, Orhan.' He knew the remedy for such unwelcome emotions.

In his village Orhan had been the most promising student, sent off to the Village Institute School to learn to be a teacher. His parents had been so proud when he took honors in mathematics and Literature. Then two years at the Technical Training College, then a scholarship in Philosophy at Robert College in Istanbul. Then, it seemed in no time

The Stoic Shoemaker By

A. Clare Brandabur *

The shoemaker locked the door of his little blue house and, after checking to make sure there was grain in the birdfeeder and water for stray cats and dogs in the tub under the rainwater spout, hurried down the path to the bus - stop. The earlier he got to his shop the better. The sky was blue crystal with a few soft white clouds, but it was still cool. Good. The shop was quite small and in hot weather could be oppressive. Still, as long as he had plenty of work to do, his mind stayed busy and happy. Mothers brought their children and their damaged shoes, the workers who kept the huge gardens and forests of the University brought their heavy worn - out boots, hoping he could patch them together for one more season. They regarded him as a magician with boots.

Only rarely now did he actually make the beautiful leather boots that were his specialty. In these hard times people tried to make their old ones last as long as possible. Still, once in a while, when the old ones couldn't be salvaged , he would offer, a bit shyly, to make a new pair, quoting a price that paid for the fine supple leather and left very little for his labor. Then there was the measuring, the cutting, the sewing, some of it by hand, all of it filled with deep satisfaction capped by the pleasure of watching the proud owner try on his new boots. Sometimes they paid over the money in some confusion as though they expected the modest price to change suddenly as in a trick, yet not wanting to reveal that they found the price so low. So little money .....

Money. Orhan did not do the work for money. Leatherwork had been the trade of his grandfather in their village in Capadoccia. Often and often he had seen the white haired old man bent over his last, humming melodies from old songs, his blackened fingers cunningly shaping the camel hide or calfskin into saddles or

* British Academic & Writer - has taught extensively in the Middle East. Published several articles most of which show a comparative approach as well as an interest in post-colonialism.

Thaqafat No. 1 Winter 2002

Contents

ثقـافـات

مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانية

THAQAFAT

A Journal for the Arts and Cultural Studies

تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين
Published by the College of Arts
University of Bahrain

Subscription Rates

(4 issues including postal charges)

For Individuals

Bahrain & Gulf States	BD 6 or equivalent
Other Arab Countries	US $ 15
Other Parts of the World	US $ 30

For Organizations

Bahrain & Gulf States	BD 15 or equivalent
Other Arab Countries	US $ 30
Other Parts of the World	US $ 60

Subscribers will get a free book by Thaqafat for yearly subscription

Subscriptions should be sent to:

Thaqafat
The College of Arts
University of Bahrain
P.O.Box 32-38
State of Bahrain

Price for each copy

Gulf States	BD 1
Other Arab Countries	US $ 2 or equivalent
Other parts of the world	US $ 5 or equivalent